arp ..... page 2
barbara hepworth ... 6
béothy 3
bill 4
buchheister 5
calder 7
delaunay 8
del prète 7
domela 8
dreier 10
eltzbacher 11
fernandez 14
fischli 13
foltyn 15
freundlich 12
gabo 16
garcin 17
gleizes 18
gorin 19
hélion 21
herbin 22
holty 23
hone 20
jelinek 24
jellett 25
kobro 27
kosnick-kloss 28
kupka 26
moholy-nagy 30
mondrian 31
moss 29
nicholson 9
pevsner 34
povôrina 35
power 36
prampolini 37
reth 33
roubillotte 23
rossiné 38
schiess 40
schwitters 41
séligmann 39
stazewski 42
strzeminski 44
taeuber-arp 45
valmier 47
van doesburg 43
vantongerloo 46
villon 48
vordemberge-gildewart 49
vulliamy 50
wadsworth 51
willimann 52

abstraction création art non figuratif 1933

2

prix .. 15 francs
étranger 20 francs

E462



Le cahier « Abstraction-Création » n° 2 paraît au moment où, sous toutes les formes, sur tous les plans, dans quelques pays davantage qu'ailleurs, mais partout, la pensée libre est férocement combattue.

Comme le précédent, ce cahier présente les œuvres et les déclarations d'artistes indépendants qui s'efforcent, chacun de leur côté, de répondre à la demande culturelle de l'époque. Ils se sont groupés sur une idée générale de Non-Figuration. Ils ne sont pas d'accord sur tous les points, mais pensent que toutes les tendances doivent être conduites là où elles mènent.

Nul ne peut à l'avance déterminer ce que sera l'art prochain. Toute tentative de limiter les efforts artistiques selon des considérations de races, d'idéologies ou de nationalités est odieuse.

Nous plaçons ce cahier n° 2 sous le signe d'une opposition totale à toute oppression, de quelqu'ordre qu'elle soit.

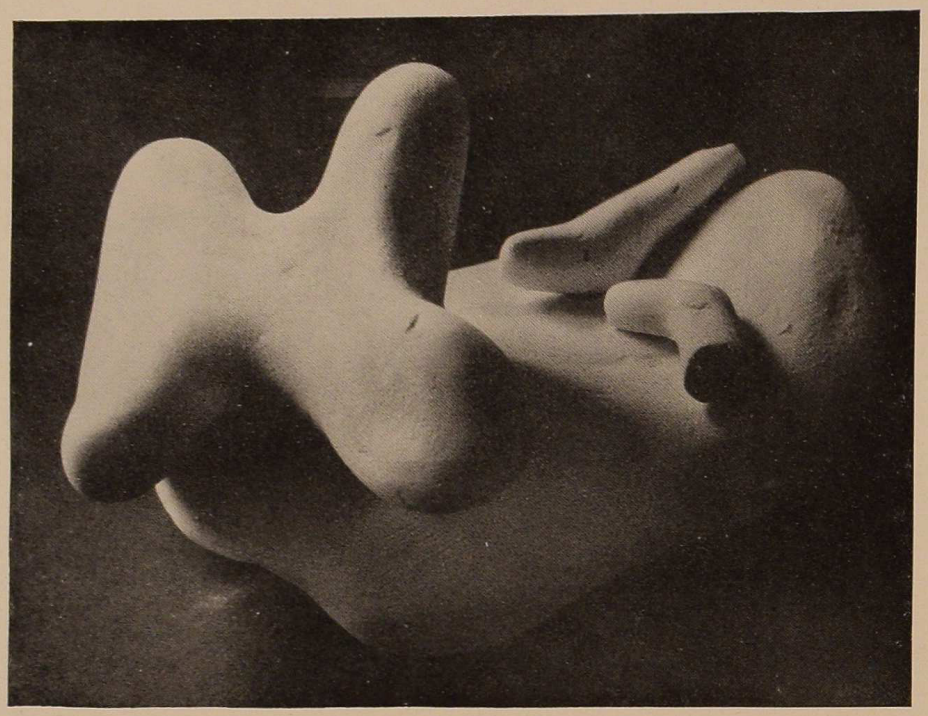
Le Comité.

Le comité de l'Association « Abstraction-Création » a posé aux adhérents les questions suivantes :

1. Pourquoi ne peignez-vous pas des nus ?
2. Que pensez-vous de l'influence des arbres sur votre travail ?
3. Est-ce qu'une locomotive est une œuvre d'art ? Pourquoi ? ou pourquoi pas ?
4. Est-ce que le fait, qu'une œuvre a l'apparence d'une machine ou d'une création technique, ôte ou ajoute à son efficacité artistique ?
5. Est-ce que le fait, qu'une œuvre a une apparence animale, ôte ou ajoute à son efficacité artistique ?

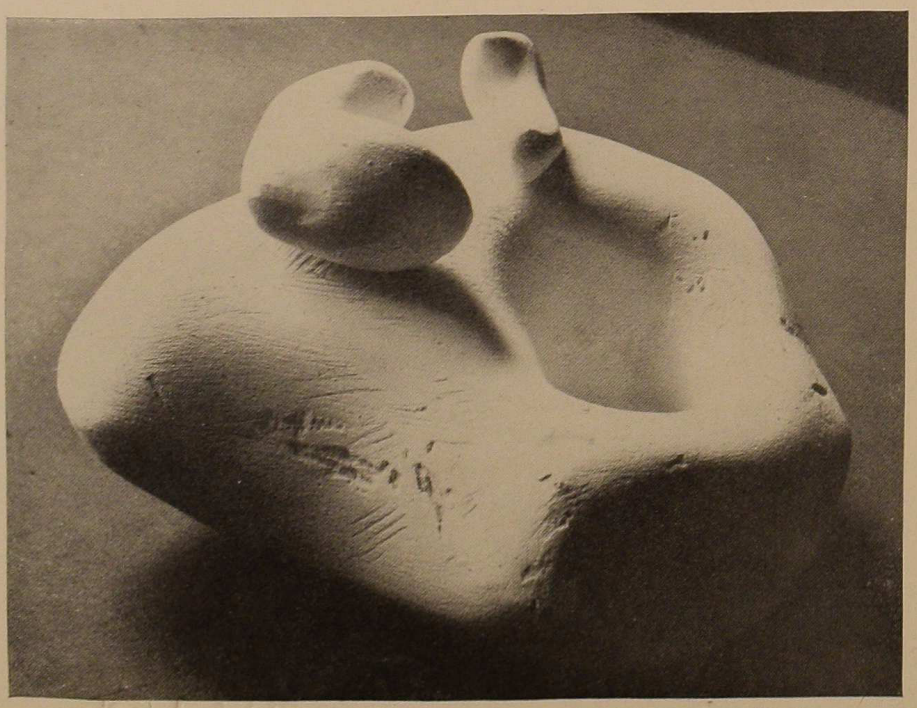
Les réponses ainsi que les autres articles contenus dans le cahier, suivant l'attitude adoptée dès le premier cahier, restent sous la responsabilité du signataire et n'engagent que lui.

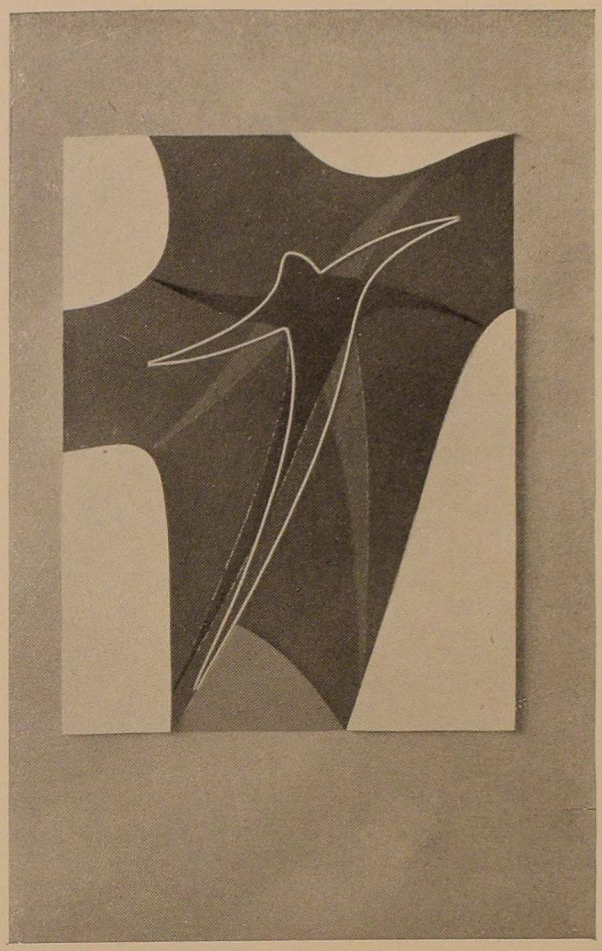
L'Association « Abstraction-Création » est absolument indépendante de tout groupement, de toute firme commerciale, et de toute combinaison publicitaire.



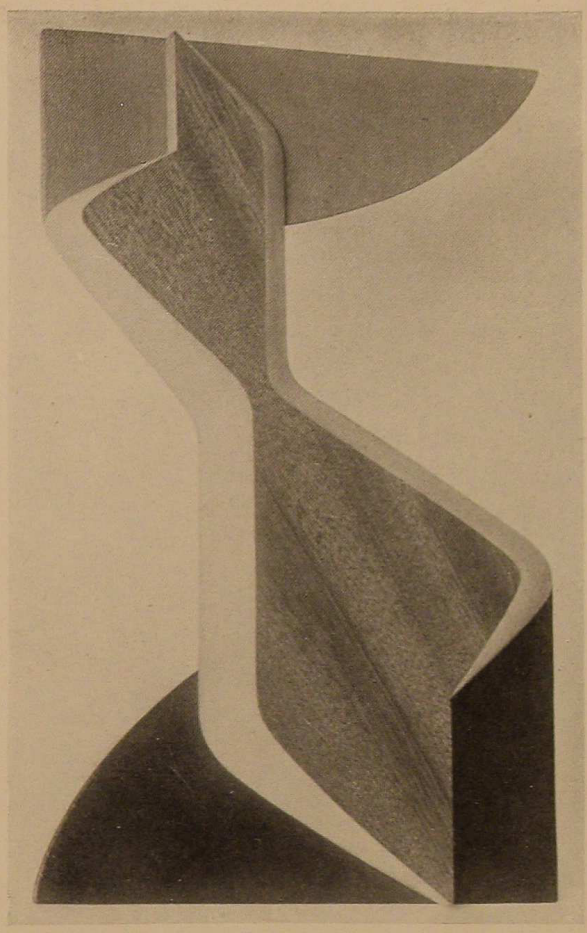
Arp

Arp





Béothy



Béothy

Béothy

Pour obtenir la Force
qui soit une aide réelle
pour atteindre l'existence Humaine
l'homme crée des œuvres techniques
avec un domaine d'action dans la vie physique.

Pour obtenir la Volonté
qui soit une aide virtuelle
pour atteindre le but Humain
l'homme crée des œuvres esthétiques
avec un domaine d'action dans la vie psychique.

Mais la vie physique et la vie psychique
sont deux aspects opposés de la même et unique vie.

Harmonie technique
composition des formes nécessaires,
conditionnées par des fonctions
précises et justes pour que l'œuvre
obtienne son plein rendement.

Harmonie esthétique
composition des motifs nécessaires,
conditionnés par des rapports
précis et justes pour que l'œuvre
obtienne son plein effet.

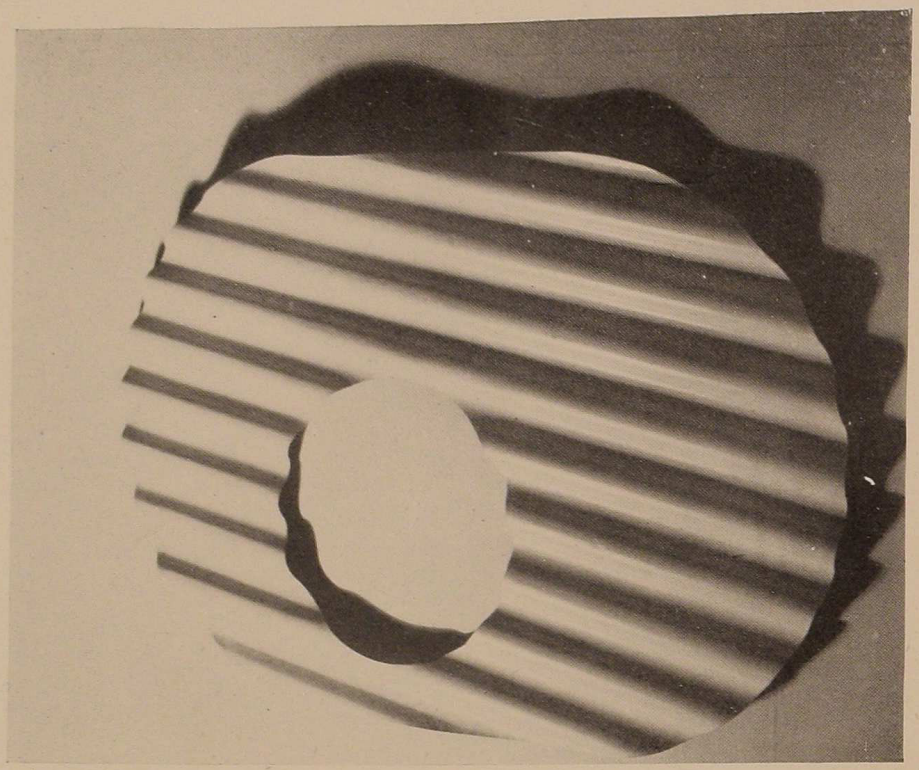
Mais l'harmonie technique et l'harmonie esthétique
sont deux manifestations opposées de la même et unique joie de vivre.

La Machine et l'Œuvre d'Art
sont deux manifestations opposées, complémentaires du même et unique élan créateur humain.

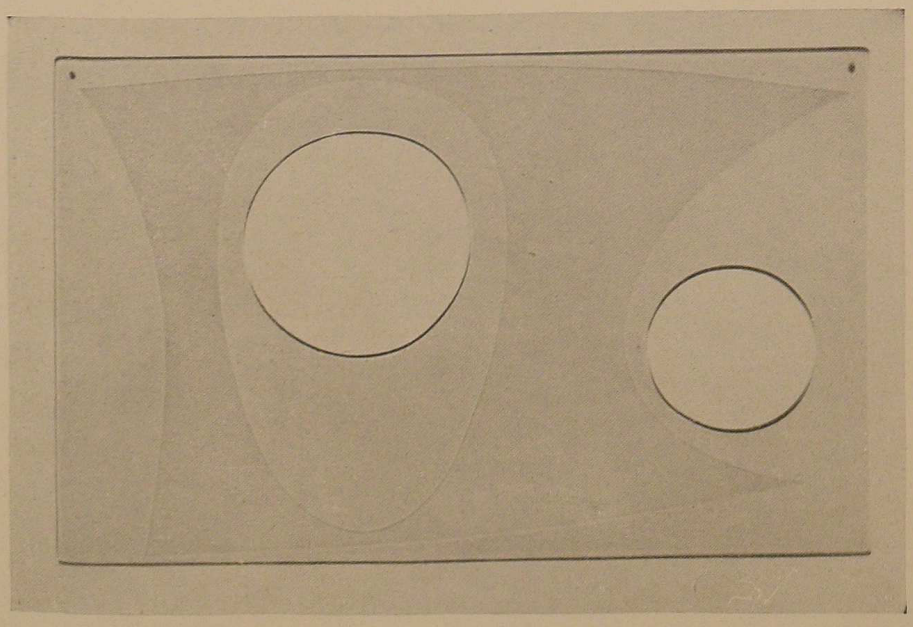
C'est-à-dire qu'il y a entre elles un lien intrinsèque, essentiel, d'où peut résulter un lien extrinsèque : une apparence semblable. De cette façon, force nous est d'observer dans les êtres : des œuvres de l'élan créateur naturel, ou une organisation

Pratique et Esthétique s'interpénètrent.

Mais les domaines d'action de
La Machine et de l'Œuvre d'Art
étant complémentaires, mais différentes, l'apparence de machine ne peut pas influencer l'efficacité artistique d'une œuvre d'art.



Bill 1932



Bill 1932

Berlandier

Abstraction + Création = Musique.

Tout art pur est abstrait.

Toute abstraction dérive de la loi des nombres.

La loi des nombres est « musique », et la musique, réalisation sonore, n'obéit en majeure partie qu'à cette loi.

Le rythme, le dynamisme, les rapports arithmétiques, concourent à la suggestion par l'Art, d'un abstrait universel.

L'Esprit de l'homme s'y libère selon un équilibre dyonisien d'une part, apollinien d'autre part.

La matière rejoint l'esprit et l'individu l'univers.

La copie de la nature, l'anecdote, le spectacle sans idée génératrice, enfin remplacés par le rythme, la mesure, la simplicité, la sincérité, le dépouillement, dans un ordre donné, — font que l'art constructif d'aujourd'hui peut se réclamer en esprit de celui d'un Jean-Sébastien Bach, comme des formes les plus pures de l'architecture antique.

L'art de Bach, essentiellement architectural, est essentiellement pur, essentiellement abstrait.

La coordination de ses lignes contrapunctiques et l'ordre de ses plans thématiques contiennent l'élan attique et la pureté dorique.

Ils sont expression de fins universelles.

L'Art abstrait d'aujourd'hui, sans être nullement passéïste, marque un retour à la communion dans l'abstrait universel : force-renouveau jaillissant, cosmique, à toutes les grandes époques ; fait architectural dans l'acropole et sommets pythagoriciens — fait musical avec Bach — abstraction scientifique, esthétique musicale scientifique de notre temps, — évolutions aux résultantes encore insoupçonnables.

Car, n'est-il pas vrai de dire que la création est à la fois et toujours : révolte et continuation ?

Ainsi va le monde.

Ainsi va tout art pur : reflet du monde et non copie.

Reflet sans déformation. — Virtualité sans interférence. — Réflexion. — Toutes les formes représentatives de l'art — dans tous les arts — n'ont laissé à l'esprit, à travers les âges aucun moyen spécifique de « libération ».

Les plus belles fresques païennes ou chrétiennes, ne « libèrent » pas, quoique tendant à l'évocation du « divin », pas plus que les lignes-symboles de la Cathédrale, cet envoûtement.

Où donc, se sont affirmé les cercles purs, les carrés parfaits les droites, images d'infini, les angles, métrique du visible comme de l'invisible ?

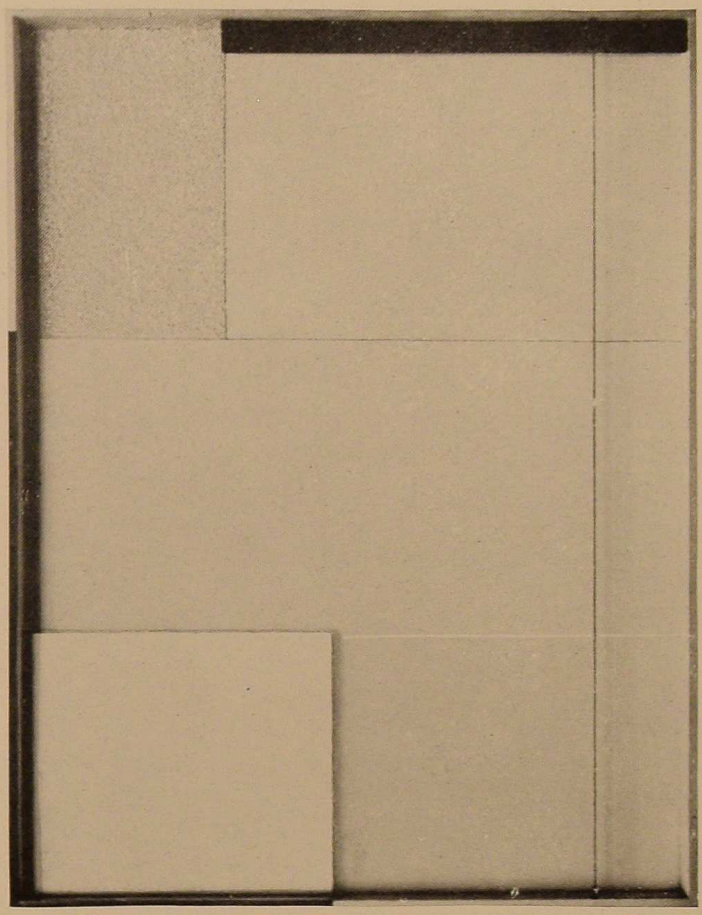
Où les retrouvons-nous tous, en puissance comme en réalisation, si ce n'est dans tout ce qui relève de l'esprit pythagoricien ou dans la pensée éternelle des grands « initiés » ?

La Grèce, fut, — et celà en dépit même de l'Egypte et de l'Inde, — le seul lieu de la terre, où, dès l'antiquité, et dégagée de tout parasitisme symbolique, « l'idée », — abstraction pure — ait pu, — un jour, réellement prendre corps.

Où donc encore, selon Spinoza, les théorèmes tentant dieu ?

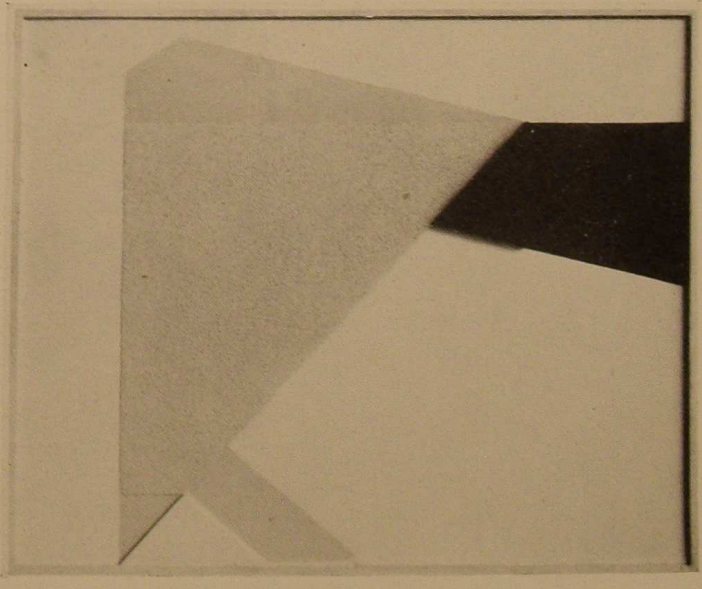
Il nous faut dépasser le moyen âge, pour trouver une particulière et fulgurante manifestation, en ce miracle annonciateur, — musicien cette fois : le grand « cantor » de Leipzig.

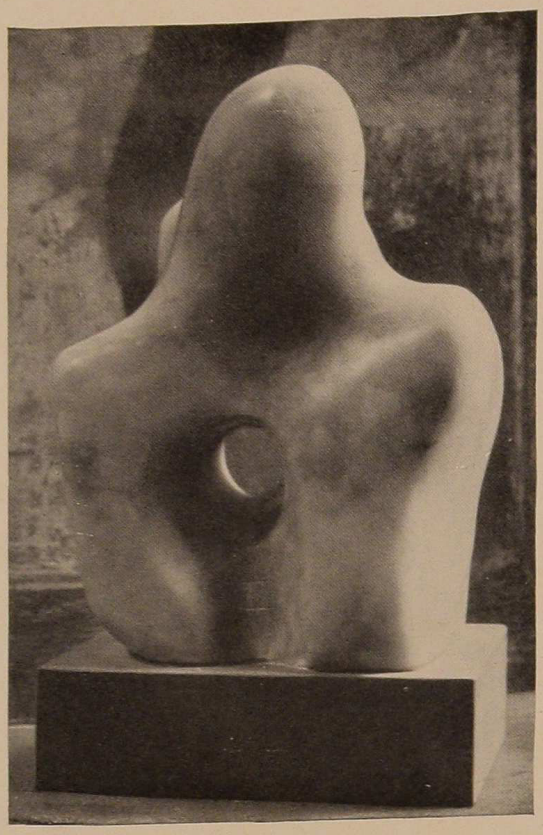
Depuis notre époque seule, — au milieu du chaos d'un matérialisme effréné, — dégage la ligne pure, l'espérance dans l'abstraction — fleur merveilleuse, issue des décombres de tous les mensonges et de toutes les pourritures.



Buchheister 1931

Buchheister 1931





Barbara Hepworth

Notre époque prédestinée, voit naître et s'affirmer un petit nombre « d'initiés » qui, à leur tour, ayant définitivement « compris », œuvrent en véritables « architectes de l'univers ».

Il ne s'agit là, comme il ne s'agissait auparavant, ni de Grèce, ni d'Allemagne, ni de France, ni d'ailleurs...

« Immense et neutre » fut Jean-Sébastien.

« Immense et neutre » sera toujours la pensée au-dessus des temps.

Et, la musique, étant l'art abstrait — par définition — il ne peut exister d'art véritable que tendant à des réalisations « parfaites » de rythme (au commencement est le rythme) , d'ordre, de composition, d'harmonie et surtout de lignes « définitives ».

Les peintres d'aujqurd'hui, rejoignent les musiciens, comme ceux-ci ont depuis toujours rejoint les architectes, — comme les architectes, à leur tour, se joignent aux machinistes constructeurs...

Et cela, non pour créer un art matérialiste, utilitaire et dérisoirement futile, — mais bien au contraire, par les formes issues de données scientifiques et de conjectures spirituelles, pour s'écarter en direction de l'absolu des nombres, et planer enfin dans la « musique » de ces nombres.

Jean-Sébastien Bach, et les hauteurs sévères où son génie le mena, peut être même à son insu, appellent non seulement les musiciens, mais tous les artistes d'aujourd'hui à « créer » « en continuant », par un nouveau bond au-dessus des siècles, selon des visions d'autant plus généreuses, humaines et fécondes, qu'elles seront plus mathématiques et plus réfléchies.

Par ce chemin, peuvent venir en grande partie, la vérité et la justice : — Bach, en tant que « message » étant moins un fait individuel, qu'un « état » de l'esprit.

Les moments les plus abstraits de l'œuvre de Richard Wagner — dont les réalisations furent en général romantiques, mais de l'esprit d'un révolutionnaire, en même temps que d'un initié, — à vrai dire plus conscient que Bach, — sont ceux où la musique volontaire et sans « représentation » se charge de nous transmettre sa conception idéaliste-optimiste du monde, à travers un pessimisme négateur.

A côté de pareils désirs de l'idée pure — malgré un art si peu dépouillé, que peut valoir l'œuvre uniquement impressionniste d'un Debussy, ou de tel de ses épigones ?

Evocations des eaux, des clairs de lune, du frisson des arbres... Reflets et images, toujours inférieurs à la nature divinement insensible, supérieurement créatrice...

L'image d'une locomotive, ou son évocation sonore, pourront-elles jamais être préférées à la locomotive elle-même ?

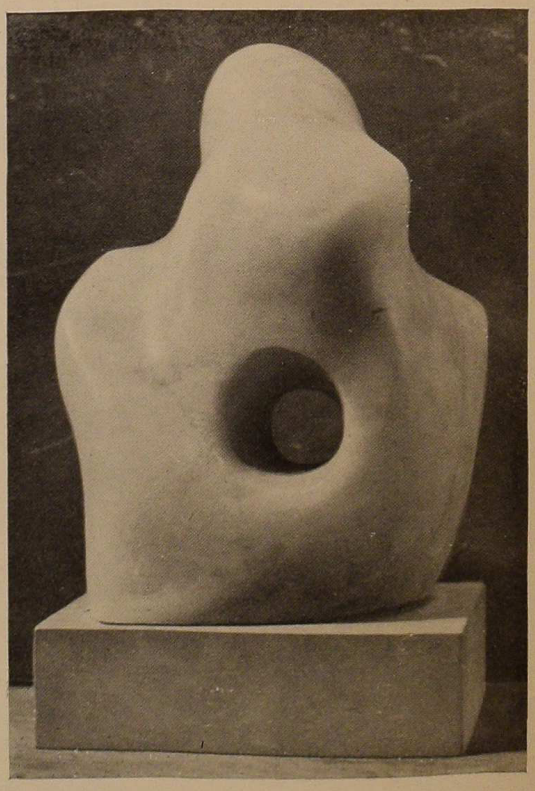
Alors ?... Pourquoi ?...

La ligne, la couleur, le son, le nombre ont leur beauté propre, leur beauté pure, éternelle et toute puissante, qui ne doit jamais s'abaisser jusqu'à servir d'autres fins que celles de l'esprit.

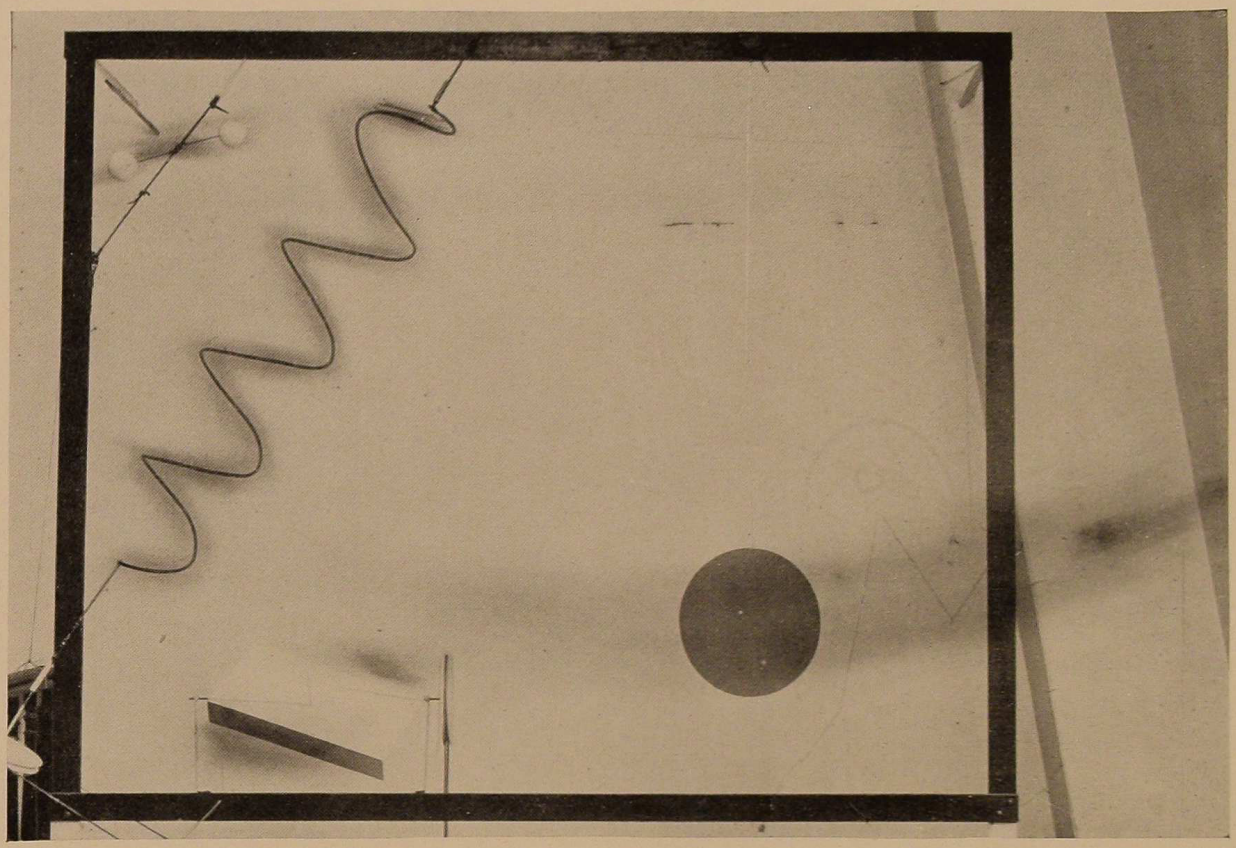
Il n'est de réalité que dans les idées ; et, toute forme tangible, sonore, tend « invisiblement » vers des dimensions que seul conçoit notre esprit. L'œuvre précède la théorie.

Dégageons donc de la nature et de l'équilibre des sphères, leurs lois éternelles, aussi simples qu'innombrables d'aspect ; « créons » surtout les plans, le contrepoint figuré et expressif des idées et des lignes. Dans tous les arts, soyons les « musiciens » des nombres et nous deviendrons de purs esprits, non seulement libérateurs, mais nécessairement et avant tout : libérés.

Barbara Hepworth



Calder 1932



Calder

Un « Mobile ».

Dimensions : 2 mètres sur 2 mètres 50.

Cadre : 8 centimètres, rouge neutre.

Les 2 boules blanches tournent à grande vitesse.

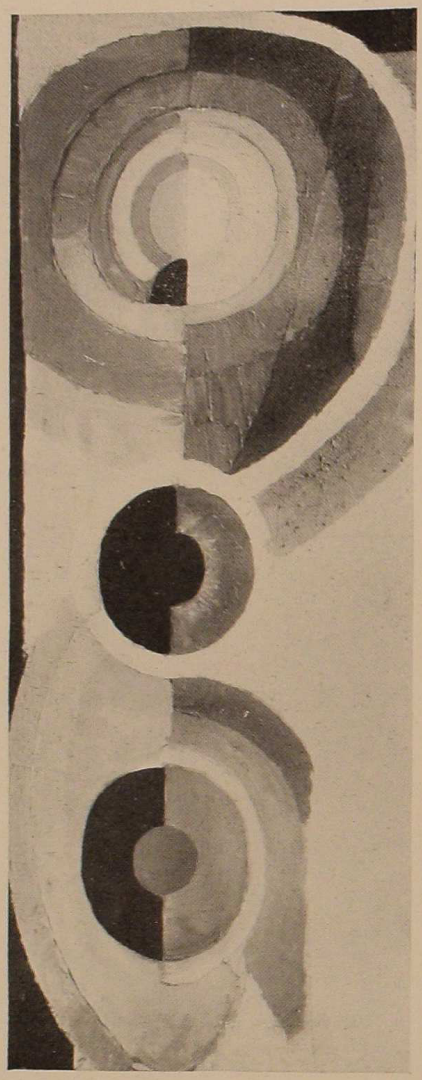
L'hélice noire tourne à petite vitesse et semble toujours monter.

La planche de tôle tourne encore moins vite, les deux lignes noires semblent toujours monter.

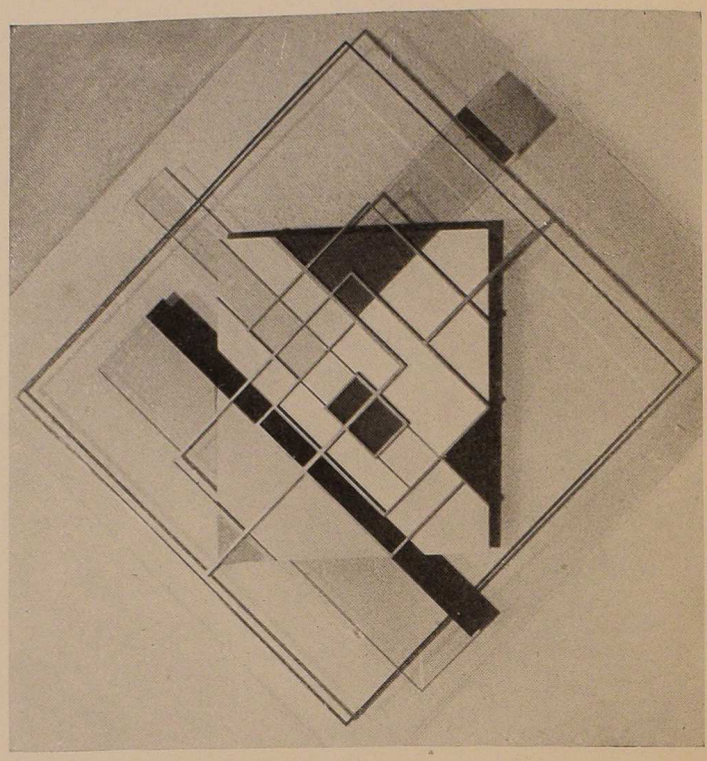
Le balancier noir, 40 centimètres de diamètre, monte de 45° de chaque côté, dépassant le cadre par devant, à raison de 25 tours par minute.



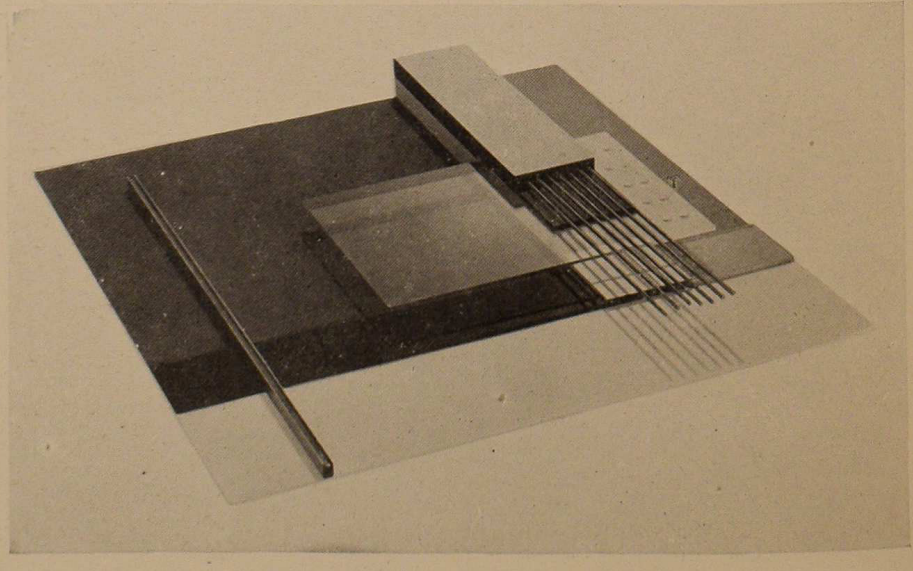
Del Prète



Delaunay



Domela-Nieuwenhuis 1932



Domela-Nieuwenhuis 1931

Delaunay

Je pense que votre questionnaire a pour but d'éclairer la lanterne d'un cours du soir.

Mais ce n'est pas dans vingt lignes qu'une initiation peut se faire vraiment utile pour ces élèves. Que ne donnez-vous simplement le document pictural tout nu et en couleurs, ce serait préférable à toute explication théorique.

Seule la technique comprise dans son sens le plus sublime, dans ce qu'elle a d'universelle représentation, répondrait à vos questions pour enfants.

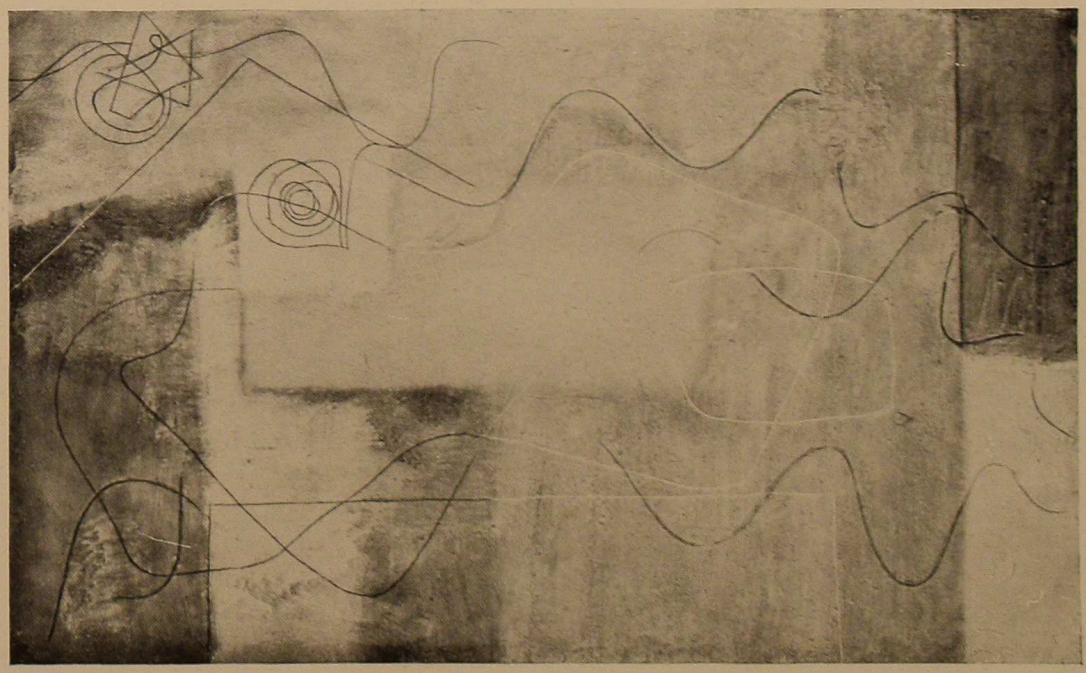
N'oubliez pas que certains élèves comprennent mieux que leurs maîtres.

Les mots : nu, arbre, locomotive, dans l'ordre que vous leur donnez, s'il y a relation avec les préoccupations actuelles que nous avons, ces relations ne sont pas fondamentales.

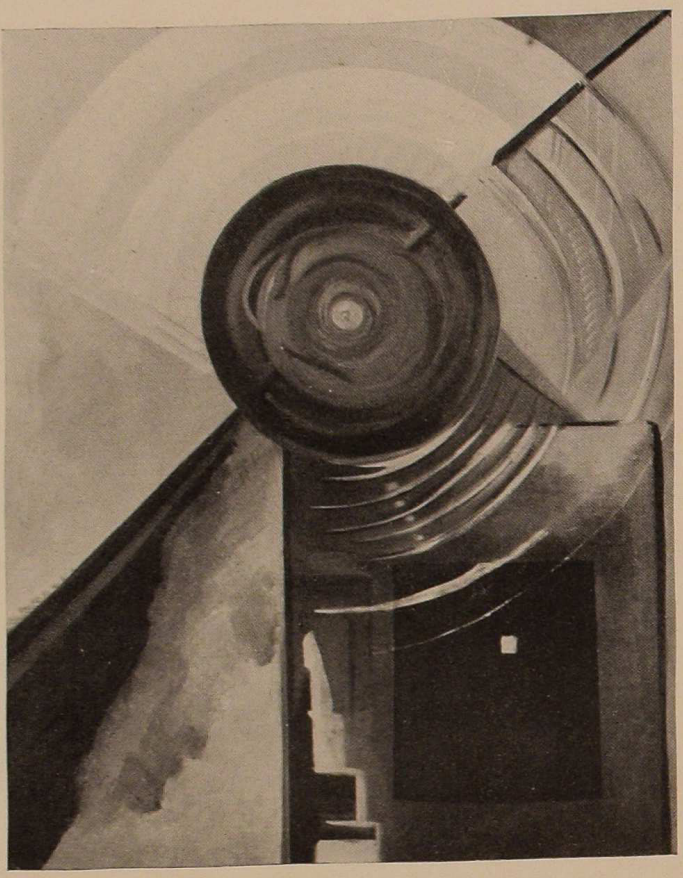
Tout est dans la mode, l'ordre et moyens plastiques de représentation du nu, arbre et locomotive et surtout la manière de s'en servir.



Del Prète 1932



Nicholson



Dreier

Dreier

Que pensez-vous de l'influence des arbres sur votre travail et est-ce qu'une locomotive est une œuvre d'art ?

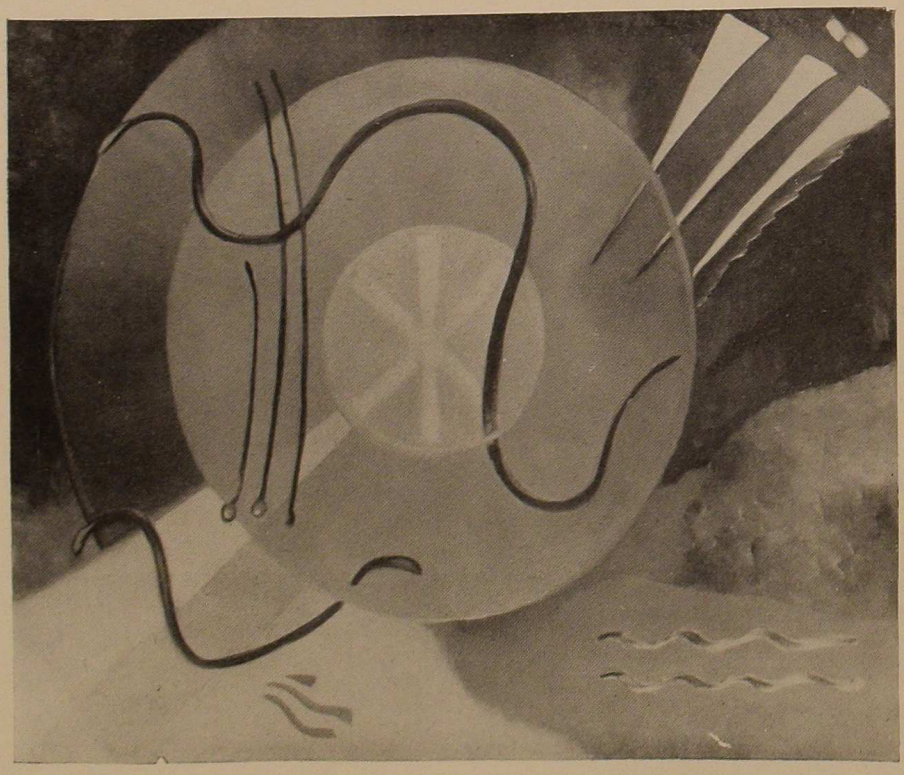
La mise en présence de ces deux questions, donnant libre cours à l'imagination, est un challenge à l'art de peindre.

L'arbre, en tant que forme exprimant l'inspiration, est un symbole de l'art, d'une rare exactitude — avec ses racines profondément enfouies et son feuillage qui touche au ciel. Car, si, d'accord avec les Chinois, on n'appelle art que ce qui inspire et libère l'énergie de l'esprit, l'arbre, dans ce rôle nouveau, est une image fidèle de cette interprétation.

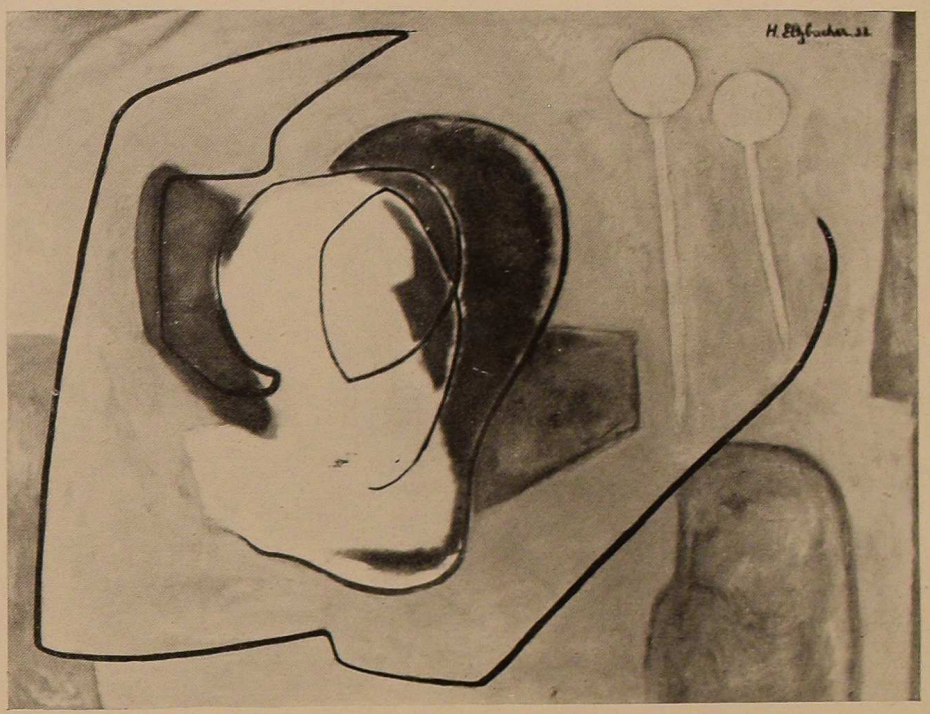
Et maintenant, juxtaposée à ce symbole tiré de la nature, la locomotive moderne, silencieuse autant que puissante ; ses lignes dégagent l'énergie dynamique avec le moindre effort et sa vitesse, brisant les barrières nationales, nous porte vers d'autres pays.

Semblable à l'arbre, l'art, s'allongeant vers le ciel, devrait avoir ses racines dans le sol, mais comme la machine, il devrait, puissant et rapide, avec l'effort minimum d'expression, silencieusement nous conduire de beauté en beauté par delà les frontières nationales.

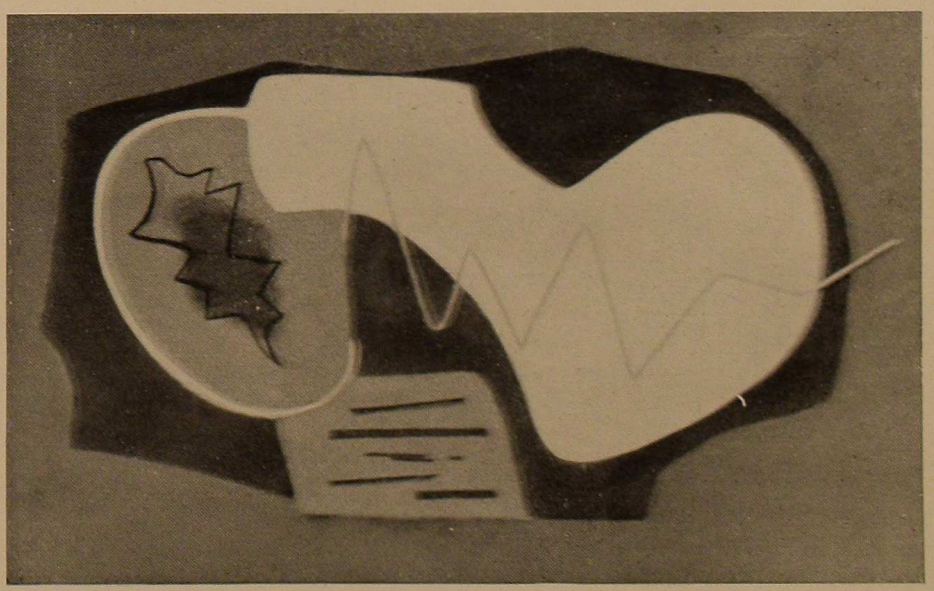
Dreier

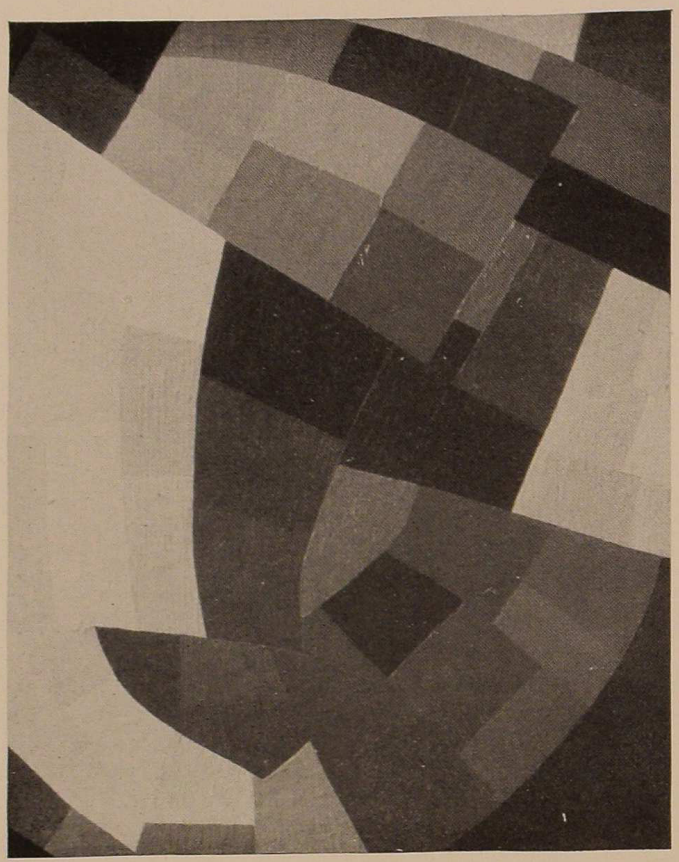


Eltzbacher 1933



Eltzbacher 1932





Freundlich

Eltzbacher

Une œuvre d'art et une création technique sont des choses absolument différentes. Machine reste machine quand même elle a l'apparence d'une œuvre d'art, et une œuvre d'art reste œuvre d'art quand même elle a l'apparence d'une machine. Elles existent toutes les deux dans leur propre ambiance. Le fait de leur ressemblance accidentelle n'ôte ni ajoute à l'efficacité artistique d'une œuvre, comme d'autre part elle est sans influence sur la qualité d'une machine. La qualité d'une création technique et d'une œuvre d'art dépend de l'obéissance du créateur aux règles et principes auxquels elles sont soumises et qui sont différents pour les deux.

Pour le tableau, il s'agit de la réalisation du spirituel qui a sa propre existence au monde. Il faut y parvenir par les moyens picturaux. L'esprit de la couleur, la puissance de l'espace nouveau, le langage de la ligne contiennent des possibilités inouïes.

Freundlich

Le nu et l'homme en tant qu'objet et le monde des objets doivent être considérés aujourd'hui comme soutien de l'esprit réactionnaire et d'une convention stérile.

L'essai, de trouver la voie vers les forces révolutionnaires de la vie sociale et spirituelle, en partant de ces conventions, a échoué.

L'art figuratif, tel que nous voyons, c'est-à-dire la nature et le naturalisme, est basé sur le principe de l'individualisme, ainsi que sur la conservation du moi. Il ne restait qu'une issue : se défaire de toute individualisation et descendre vers les profondeurs des forces pures. Par ceci même ces forces ont été dégagées. Leur caractère propre est social et universel.

Il est impossible de prédire si ces forces créeront des objets et individus et à quel moment.

L'important est que ces forces sociales et universelles libérées, se soient réalisées en une nouvelle matière.

Nous ne pouvons prévoir de quelle façon se produira une formation à venir, car nous n'avons aucune possibilité de comparaison dans l'histoire de la politique, ni dans l'histoire de l'art.

Freundlich 1929

PHOTO GIRAUDON

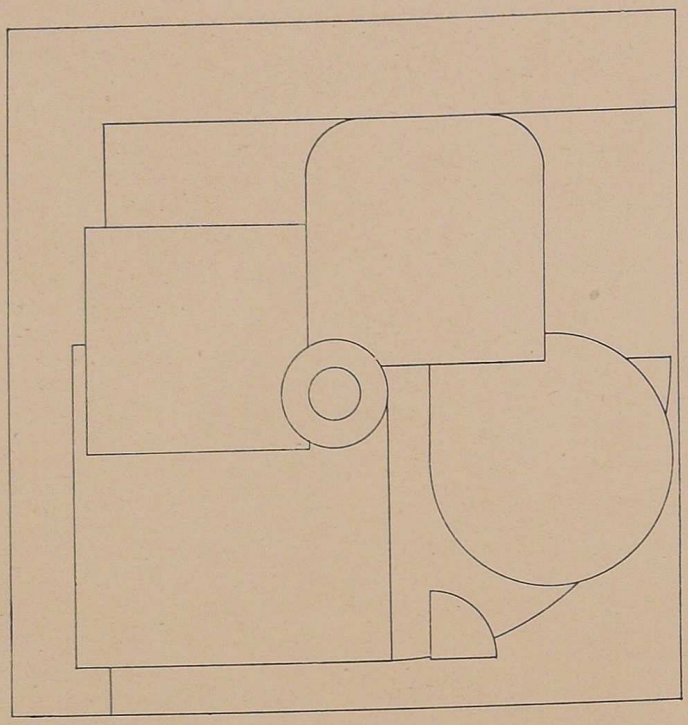


Fischli 1931





Fischli 1931



Fernandez

Fernandez

Bases de mesure de la couleur.
(Fragments de « L'Apprentissage Elémentaire de la Peinture »).

Registre de luminosités.

Entre le maximum de luminosité ou « blanc » et le minimum de luminosité ou « noir », il y a les gris, dont la luminosité va d'un extrême à l'autre extrême. Blanc, noir et gris intermédiaires forment le registre de luminosités, divisé en 360 degrés.

Gammes ou registres particuliers.

Du degré 0 au degré 120 s'étend la « gamme foncée » ; du degré 120 au degré 240 s'étend la « gamme moyenne » ; du degré 240 au degré 360 s'étend la « gamme claire ».

Du degré 0 au degré 180 s'étend la « gamme foncée moyenne » ; du degré 180 au degré 360 s'étend la « gamme moyenne claire ».

Du degré 0 au degré 60 s'étend la « gamme extrême-foncée » ; du degré 60 au degré 180 s'étend la « gamme mi-foncée » ; du degré 180 au degré 300 s'étend la « gamme mi-claire » ; du degré 300 au degré 360 s'étend la « gamme extrême-claire » ; en tout neuf gammes ou registres particuliers dans la gamme totale ou « registre de luminosités ».

Ton. Intervalles.

La distance ou intervalle qui sépare le noir du blanc est appelée « ton ».

La distance ou intervalle qui sépare deux luminosités quelconques est appelée « intervalle de... » demi-ton, quart de ton, dixième de ton, etc., selon le rapport de cette distance à la distance totale.

Tonalité.

Lorsque plusieurs luminosités sont placées sur un plan, la luminosité résultante de leur mélange optique est appelée « tonalité lumineuse » du plan.

Le système des disques en rotation permet de contrôler ou d'établir à l'avance la tonalité lumineuse d'un plan coloré ou monochrome.

L'espace pictural.

Une association de deux surfaces peintes respectivement en rouge foncé et bleu clair — ou dont la teinte approche de ces deux couleurs — se place pour nos yeux, devant une autre association de surfaces en violet foncé et jaune clair ; celle-ci devant une autre en bleu foncé et rouge clair, c'est-à-dire qu'il y a inversion dans l'ordre des couleurs et des luminosités en ce qui concerne la distance optique.

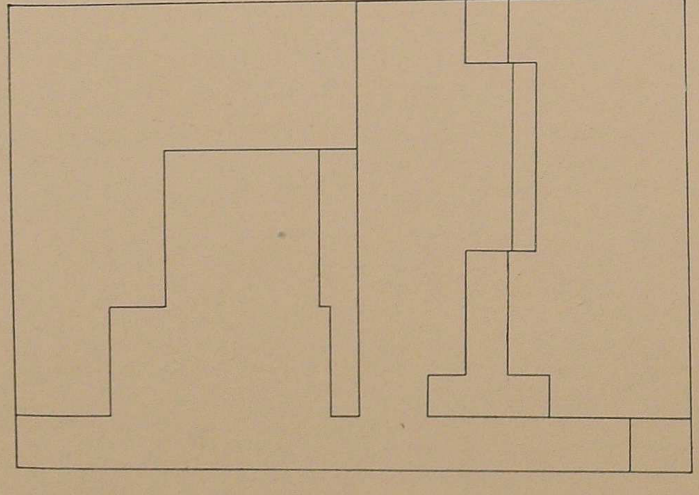
Cercle chromatique.

Les trois couleurs fondamentales, rouge, jaune, et bleu, sont situées aux sommets d'un triangle équilatéral inscrit dans un cercle, et sont par conséquent équidistantes entre elles.

Aux sommets d'un autre triangle équilatéral placé en sens contraire au premier, sont situées les trois couleurs moyennes entre les fondamentales : orangé, vert, violet.

On partage par moitié la distance entre chaque couleur fondamentale et chaque couleur moyenne et on situe au milieu de nouvelles couleurs moyennes entre les couleurs fondamentales et les couleurs moyennes précédentes, et ainsi de suite, chaque distance obtenue pouvant être subdivisée indéfiniment.

Fernandez



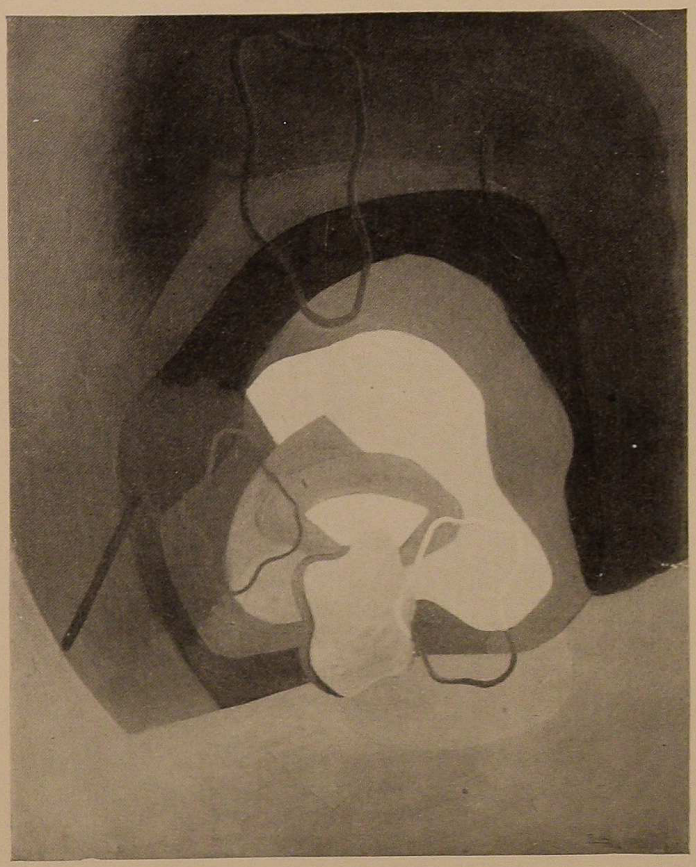
Saturation.

Les trois couleurs fondamentales sont appelées « couleurs entières » ; les trois couleurs moyennes entre les fondamentales sont appelées « demi-couleurs » ; les six suivantes « quarts de couleur » ; les douze suivantes « huitièmes de couleur », etc. ; chaque dénomination exprimant le degré de saturation de la couleur et sa place entre deux fondamentales.

Gammes ou registres particuliers.

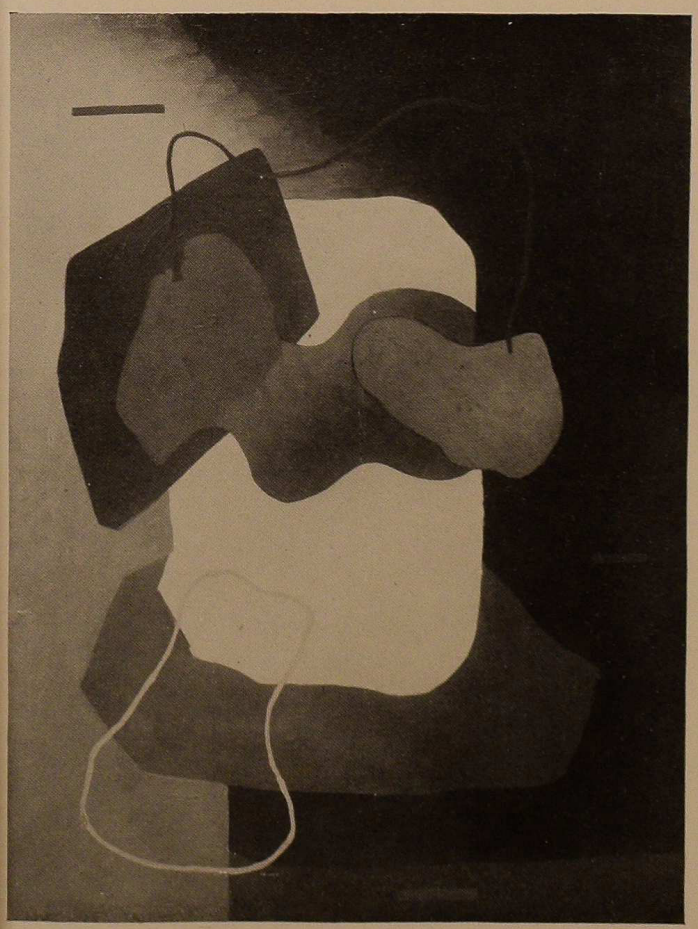
Entre le rouge-violet et le rouge-orangé s'étend la « gamme de rouge » ; entre le rouge-orangé et le jaune-orangé s'étend la « gamme d'orangé » ; entre le jaune-orangé et le vert-jaune s'étend la « gamme de jaune » ; entre le vert-jaune et le vert-bleu s'étend la « gamme de vert » ; entre le bleu-vert et le bleu violet s'étend la « gamme de bleu » ; entre le bleu-violet et le violet-rouge s'étend la « gamme de violet ».

Entre le rouge et l'orangé s'étend la « gamme de rouge-orangé » ; entre l'orangé et le jaune s'étend la « gamme de jaune-orangé » ; entre le jaune et le vert s'étend la gamme de vert-jaune » ; entre le vert et le bleu s'étend la « gamme de bleu-vert » ; entre le bleu et le violet s'étend la « gamme de bleu-violet » ; entre le rouge et le violet s'étend la « gamme de violet-rouge » ; en tout douze gammes ou registres particuliers.



Foltyn 1929

Foltyn 1929



Ton. Intervalles.

La distance ou intervalle qui sépare une couleur fondamentale d'une autre couleur fondamentale est appelée « ton ».

La distance ou intervalle qui sépare deux couleurs quelconques dans le cercle chromatique est appelée « ton » lorsque cette distance est égale au tiers du cercle, c'est-à-dire, lorsque l'angle qui les sépare est de 120 degrés : « demi-ton » lorsque l'angle qui les sépare est de 60 degrés, « quart de ton » lorsque l'angle qui les sépare est de 30 degrés, etc.

Tonalité, Polytonalité, Atonalité.

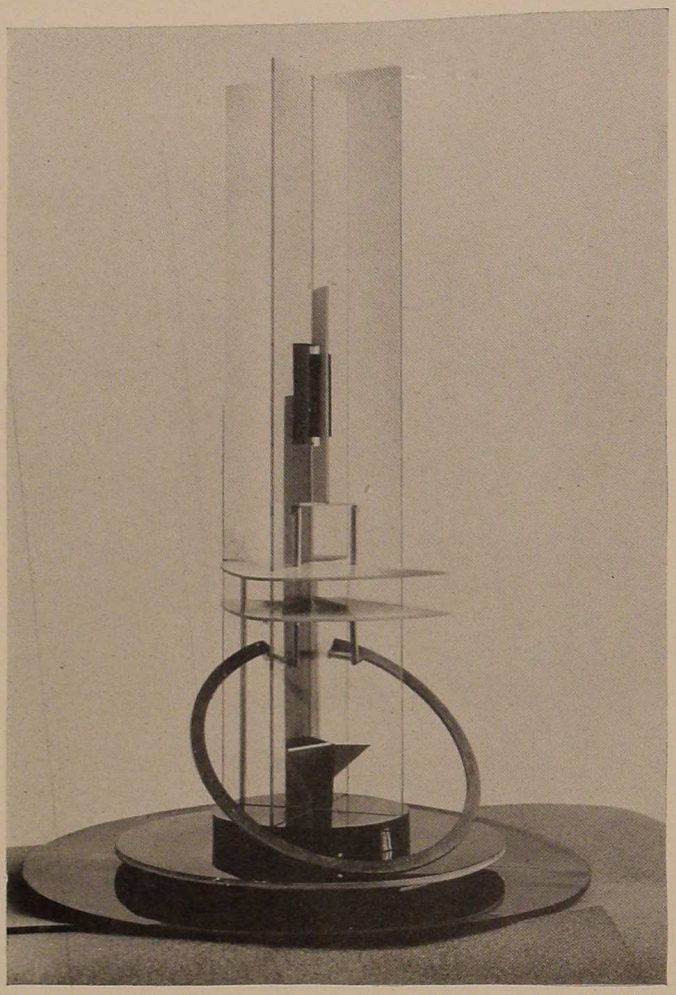
Lorsque plusieurs couleurs sont placées sur un plan, la couleur résultante de leur mélange optique est appelée « tonalité de couleur » du plan.

Quand la couleur résultante ne se trouve pas dans le cercle chromatique, la tonalité est composée de deux ou plusieurs couleurs du cercle et le plan coloré est « polytonal ».

Quand les rapports des couleurs sont égaux, la couleur résultante de leur mélange optique étant le blanc, le plan coloré est « atonal ».

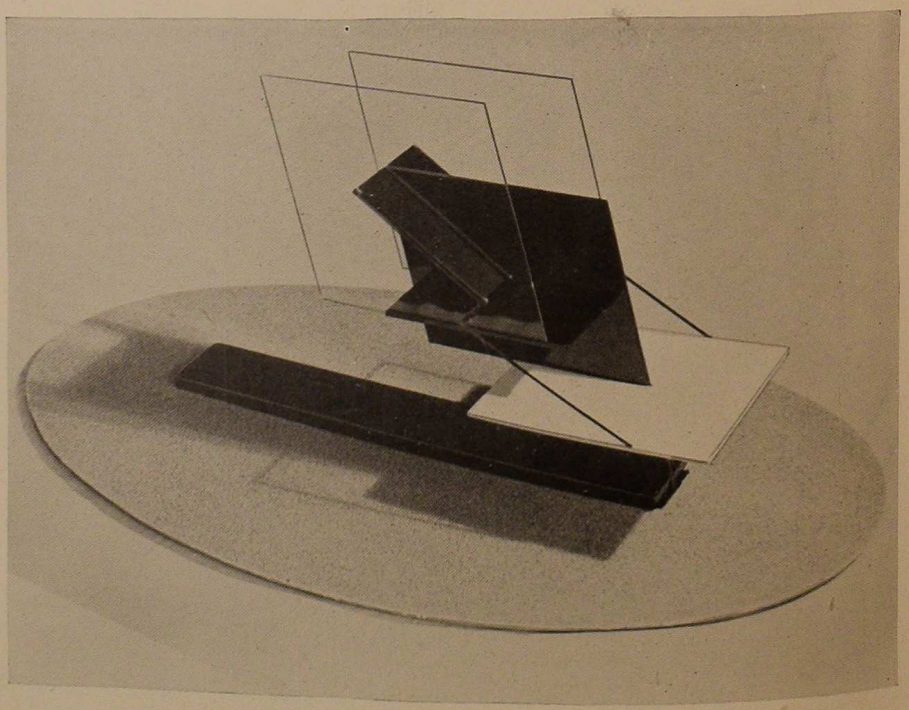
Gabo

Une œuvre d'art (de n'importe quelle nature) n'a aucun besoin d'être expliquée par l'auteur. Au contraire, c'est l'œuvre d'art elle-même qui explique toujours son auteur.



Gabo

Gabo



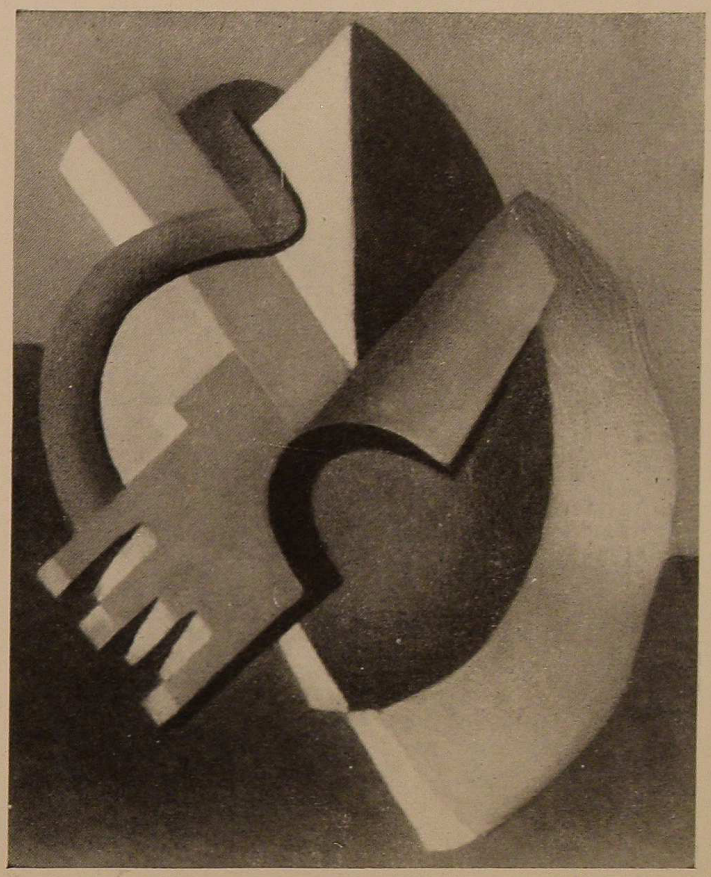
Garcin

Peu importe qu'une œuvre représente une apparence humaine ou une apparence mécanique (création technique) ou bien encore des formes inventées et abstraites ; les raisons de sa valeur ne sont pas dans le choix de l'objet représenté, mais dans les rapports des différentes parties qui constituent l'œuvre, dans leur équilibre et leur harmonie ; et c'est cette structure intérieure du tableau créée selon l'esprit, et non l'objet représenté, qui stimule l'activité de la pensée du contemplateur.

Organiser les apparences de la matière en vue d'atteindre l'esprit, c'est la raison première pour œuvrer.

Mais, pour réussir dans cette entreprise, le peintre doit tout d'abord rester rigoureusement dans le domaine de la forme et de la couleur sans concept ; puis, en suite, au cours du travail, la pensée viendra s'insérer dans les formes rythmées comme prise au piège.

Enfin, pour viser à l'unité de la composition considérée comme un organisme avec ses lois, le peintre devra rejeter complètement toutes formes figuratives, ou bien choisir parmi les éléments d'un objet ceux qui, par leur expression, peuvent enrichir ses moyens ; il emploiera l'un ou l'autre procédé, selon le but qu'il se propose, d'ailleurs différent à chaque œuvre nouvelle ; du reste ceci est d'ordre secondaire et il serait oiseux de le considérer comme capital.



Garcin



Garcin

Au fond, tout le problème se réduit dans la technique, à la réconciliation du concept avec les exigences plastiques ; et, dans l'être humain, à la recherche de l'union, en apparence inconciliable, de l'artiste qui doit rester dans le domaine de la plastique pure, et de l'homme, qui, en tant qu'il appartient à une collectivité, doit se mettre à son service pour justifier sa vie.

A toutes les grandes époques d'art, et chez l'artiste complet, la création d'une œuvre ne se réduisait pas à un simple jeu de l'esprit ; elle prenait ses raisons d'être, dans la vie individuelle et sociale de l'artiste et elle était étroitement liée aux grands courants spirituels de l'époque à laquelle il appartenait.

L'art est donc toujours la représentation symbolique d'une foi profonde ; en prenant ce mot dans le sens de dévouement intégral à un grand idéal humain.



Gleizes 1930

qui fût jadis ; ils ne savent pas les reconnaître dans les œuvres qui portent les marques de cette expression correspondant à un état d'esprit qui est bien loin, c'est vrai, de celui d'aujourd'hui.

Cependant, le Haut-Moyen-Age et le Moyen-Age jusqu'au XIII[e] siècle sont pénétrés, à des degrés plus ou moins purs, par cette manière de penser et d'exprimer que, sans le savoir, les uns et les autres nous avons retrouvée. Alors, on avait la notion d'une forme universelle, à la plastique authentique, intelligente, anti-descriptive, anti-artistique ; et on l'exaltait en musique, en peinture, en sculpture, en architecture. Ces œuvres n'étaient pas faites pour le commerce des boutiques mais pour le commerce des Hommes ; et c'est une différence qui fait que notre époque moribonde, soumise au premier, ne peut, par contraste, que provoquer le second sans y participer.

Gleizes 1931



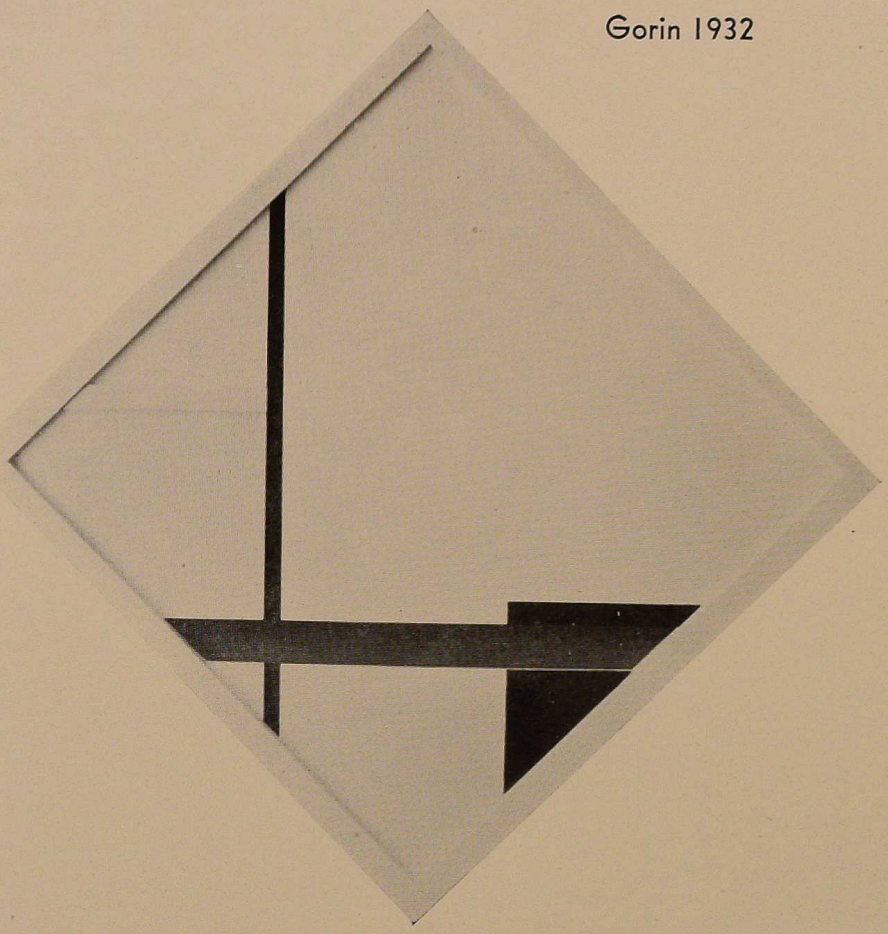
Albert Gleizes

Je regrette de ne pouvoir répondre à aucune des questions posées ; je ne les comprends pas. Des nus, des arbres, une locomotive, une machine, une apparence animale, et en regard l'œuvre d'art, l'œuvre de création humaine par excellence, celle qui justifie l'homme dans le monde, qui explique sa primauté relative par rapport à la primauté absolue ? Permettez-moi de vous dire que je n'aperçois pas le lien, l'action des uns sur l'autre.

Si l'œuvre d'art est envisagée passivement, esthétiquement, comme une imitation sensible, comme une interprétation, comme une transposition allant jusqu'à l'abstraction, cela pourrait s'expliquer ; mais, comme je la considère activité créatrice humaine, je ne puis, pour la réaliser, que m'appuyer sur des méthodes artisanes — et non esthétiques — issues d'un principe où, en ce qui regarde le peintre, la couleur et les figures sont inséparables et appartiennent à l'unité formelle qu'est la lumière.

Elle a régné autrefois, cette conception supérieure de l'œuvre d'art ; je sais trop qu'on l'ignore aujourd'hui : c'est pourquoi nos tendances sont si mal comprises. Les professeurs, sans expérience pratique, d'esthétique, d'histoire de l'art, d'archéologie, sont incapables de les rapprocher de ce

Gorin 1932



Gorin

Le fait qu'une œuvre d'art a l'apparence d'une machine ou d'une création technique ôte beaucoup à son efficacité artistique.

Une machine a une fonction précise, qui détermine strictement sa forme, de même une création technique.

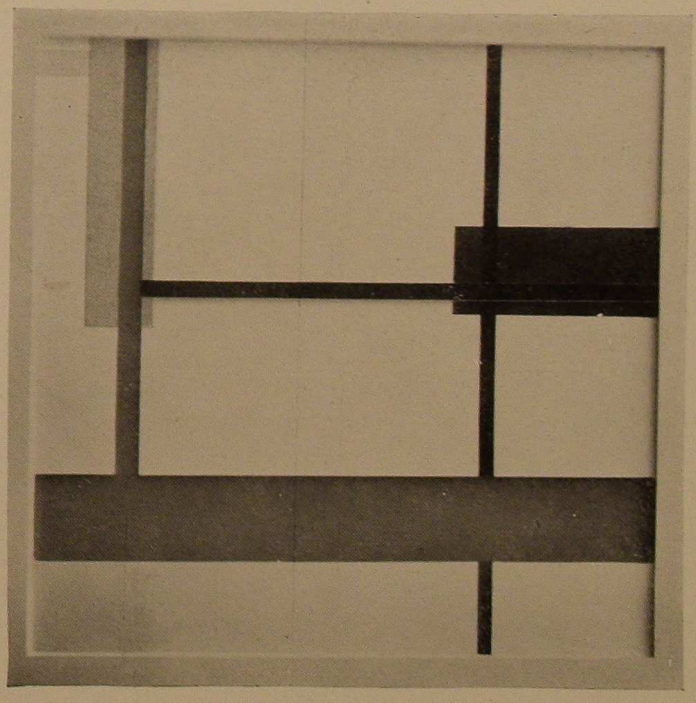
Comme la machine, une œuvre d'art a une fonction précise et pour qu'elle atteigne spécifiquement son but, elle doit éliminer tous les éléments et apparences qui ne concordent pas strictement à ce but.

Le but essentiel de l'œuvre d'art est de nous donner une émotion d'ordre purement plastique, si celle-ci a l'apparence d'une machine, elle ne pourra donc nous émouvoir d'une manière purement plastique, pas plus d'ailleurs que l'œuvre d'art ayant l'apparence d'un nu ou d'un paysage ; toutes ces choses n'ont rien à voir avec la plastique artistique, qui est purement abstraite et non figurative.

On a dit que la maison était une machine à habiter, on peut dire également que l'œuvre d'art est une machine à émouvoir, mais c'est l'esprit de la machine qui est l'esprit de vérité qui est ainsi à la base de l'œuvre d'art.

La plastique artistique est une pure création de l'esprit établie sur les constantes humaines, sur les lois immuables du cosmos.

Gorin 1932





Hone 1932

Hélion

Comparer les tableaux aux arbres ? Il est grand temps de le faire. Nous avons trop aisément prétendu à la justification des grands mots. L'universel, le général, le permanent, etc., ne signifient rien de bien clair. N'en parlons plus pour quelque temps.

L'arbre est le type même de toute œuvre. Il commence dans le sol, masse opaque et lourde. Il croît dans l'espace, masse transparente et légère. Il naquit d'un point qui fut la graine et qui contenait le module et le schéma de son devenir. Il pousse, tâte le sol aux environs, tâtonne et tout de même prend de la vitesse, sort, monte, se répand et suit, dans l'espace, toutes sortes d'attracfions et de répulsions qui rectifient sa forme élémentaire.

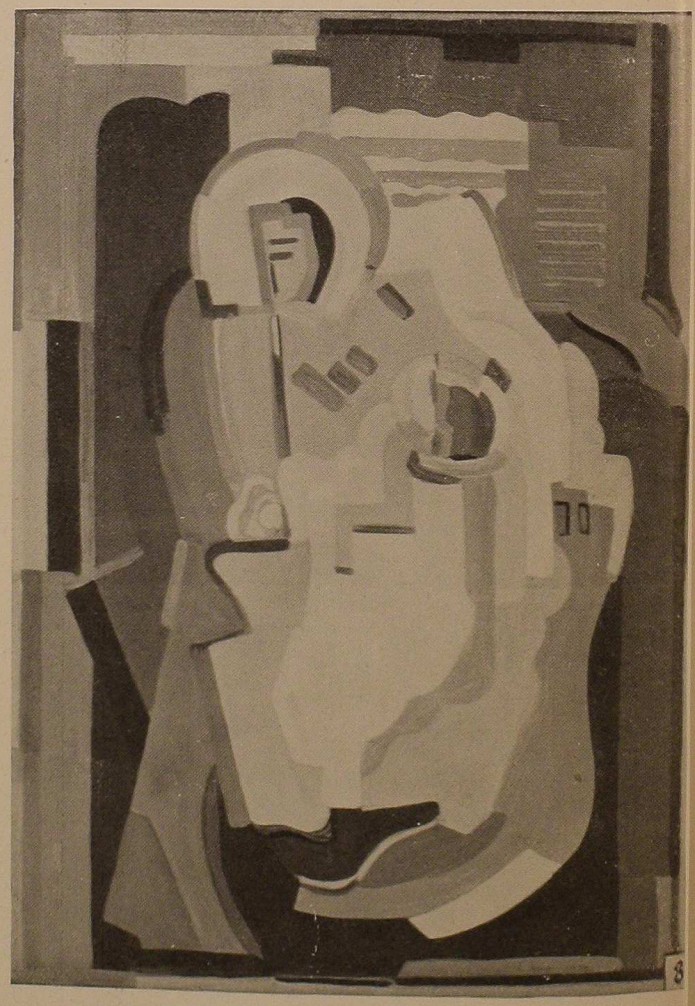
Il s'efforce de faire face le plus largement possible à l'espace. Il s'arrête de croître lorsqu'il a atteint l'équilibre entre la force projetante qu'il avait reçue de sa graine et l'inertie du sol.

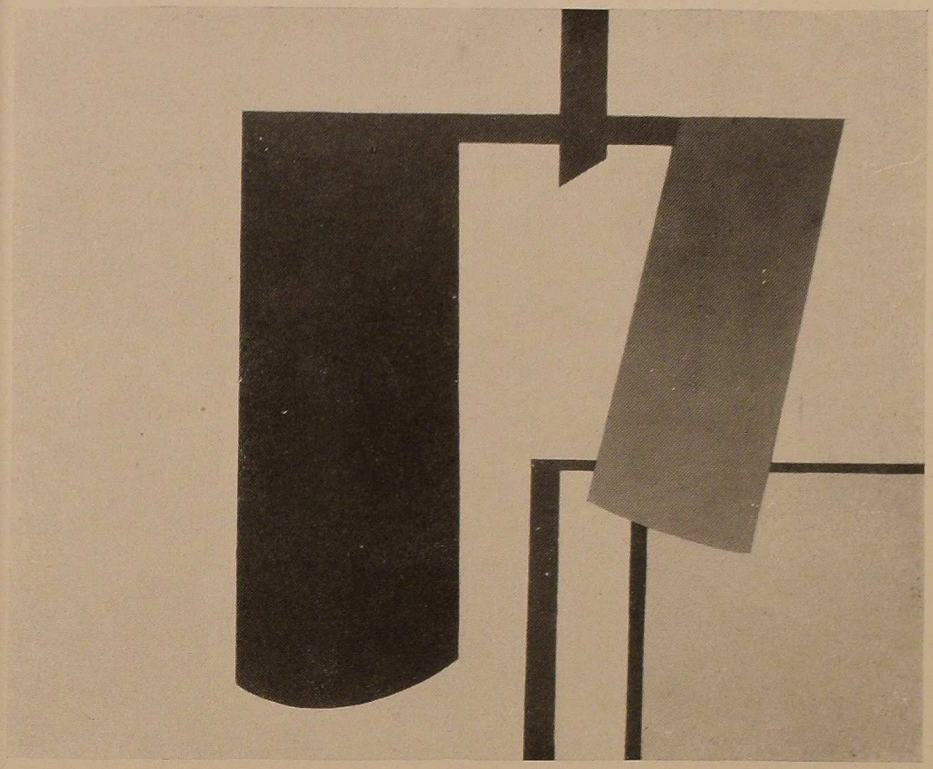
L'aventure d'un tableau n'est-elle pas à cette image ? Le sol est à la fois la surface et les couleurs ; l'espace est à la fois celui que le peintre réussit à développer entre les couleurs celui qui fait face à la toile et celui qu'embrassent les idées de son temps.

Le tableau naît, comme l'arbre, de l'action de l'attraction de l'espace sur l'idée-graine initiale. Le peintre s'efforce de développer sa petite idée première devant l'espace. Elle est à son image, grande ou petite, mais chacun peut reconnaître si le tableau qui en est issu a été mené aussi loin qu'il pouvait aller dans le triple espace des couleurs, des regards et des idées.

Il ne s'agit pas de copier l'apparence des arbres ni d'imiter leur façon de pousser. Pourtant, c'est dans la mesure où l'artiste s'efforce de maintenir entre ce triple espace, son tableau et son idéologie une continuité aussi profonde que celle qui unit la graine, l'arbre et l'espace ambiant, que son travail risque d'être plus qu'un hasardeux coloriage.

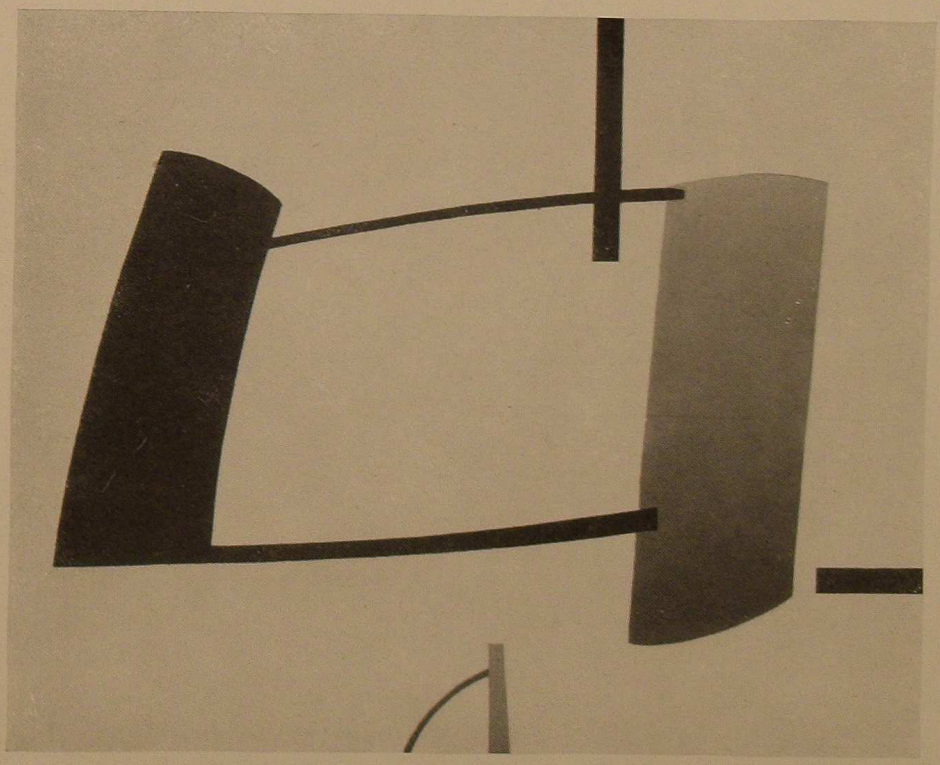
Hone 1932





Hélion 1933

Hélion 1933





Herbin 1933

Herbin

Un arbre qui a ses racines vivantes, développe tronc et branches, qui produisent des feuilles, des fleurs et des fruits. On peut greffer un arbre qui reste de même nature, on améliore les fruits qui restent de même nature. Personne n'a l'espérance de récolter un jour des moules sur un cerisier et il n'existera jamais quelqu'un pour entreprendre d'attacher des moules à la queue de chaque fleur d'un cerisier.

Mais il existe des artistes qui, dans leur œuvre, espèrent et agissent de cette manière.

Chacun a pu admirer des arbres qui, indépendamment de leurs feuilles, portent des boîtes à sardines, des pneus et des vieux souliers, des queues de cerfs-volants, des rats crevés et une foule d'autres choses équivoques et indéfinissables.

Il existe des œuvres, dites géniales, qui sont des fruits comparables à ceux-là et qui ont mûri de la même singulière façon.

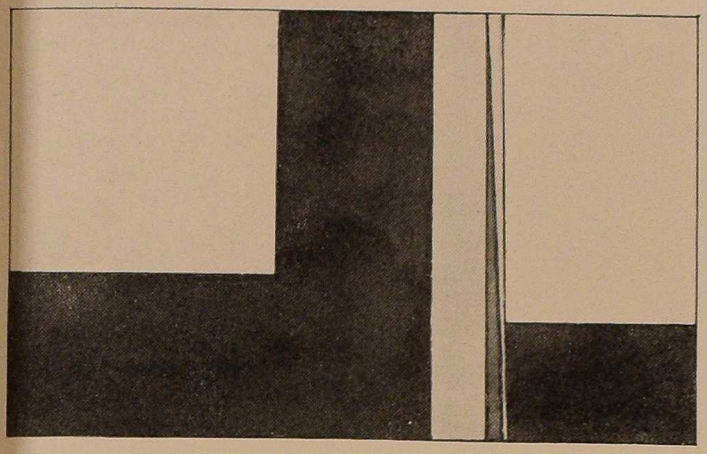
Chaque hiver, quand tous les arbres semblent morts, des arbres de Noël, éblouissants d'une vie artificielle, portent des chandelles, des lampes électriques tricolores, des paillettes et verroteries multicolores, de tristes jouets qui feignent la naïveté, des bonbons, des sucres d'orge, des boîtes de chocolat, des couleurs, des crèmes, des pâtes et des sucreries fondantes, bien fondantes.

Il existe des peintres qui se pourlèchent de ces fondants et dont les œuvres sont autant d'arbres de Noël.

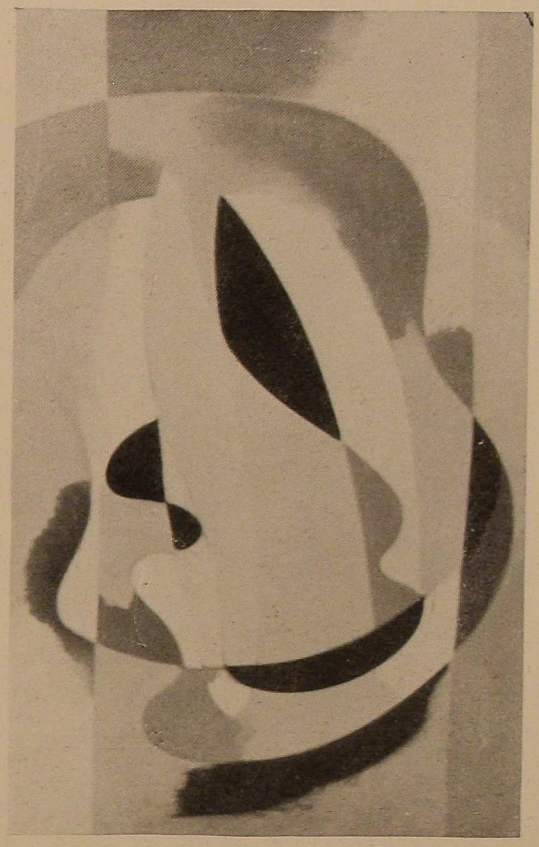
Au bord de l'eau, à l'ombre d'un peuplier, avec une femme charmante, nous épuisons la tendresse, fermeté devient mollesse, et nous dormons. Ou bien, c'est peut-être mieux de pêcher à la ligne.

Herbin 1932



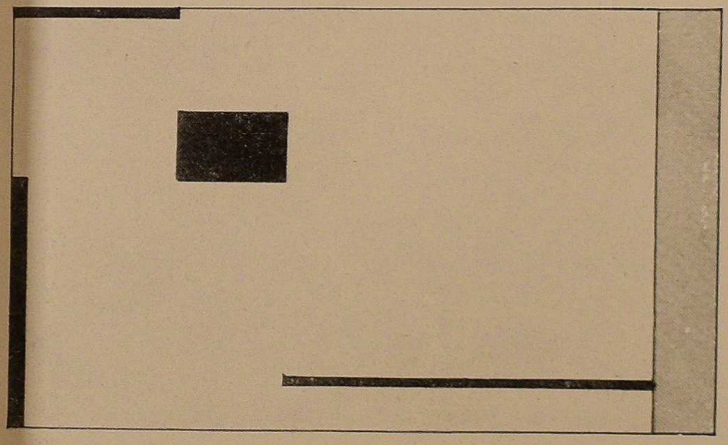


Roubillotte

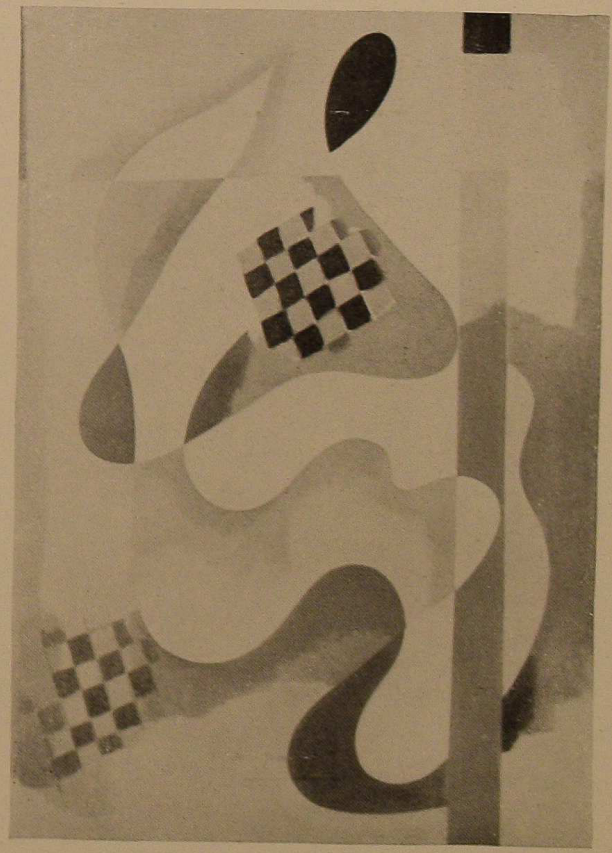


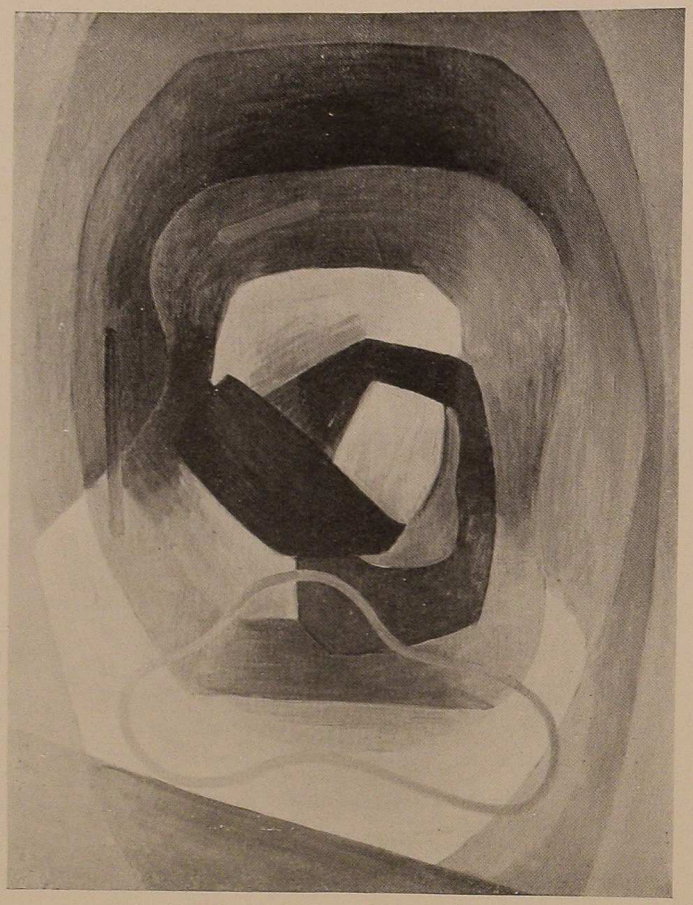
Holty

Holty



Roubillotte





Jelinek 1933

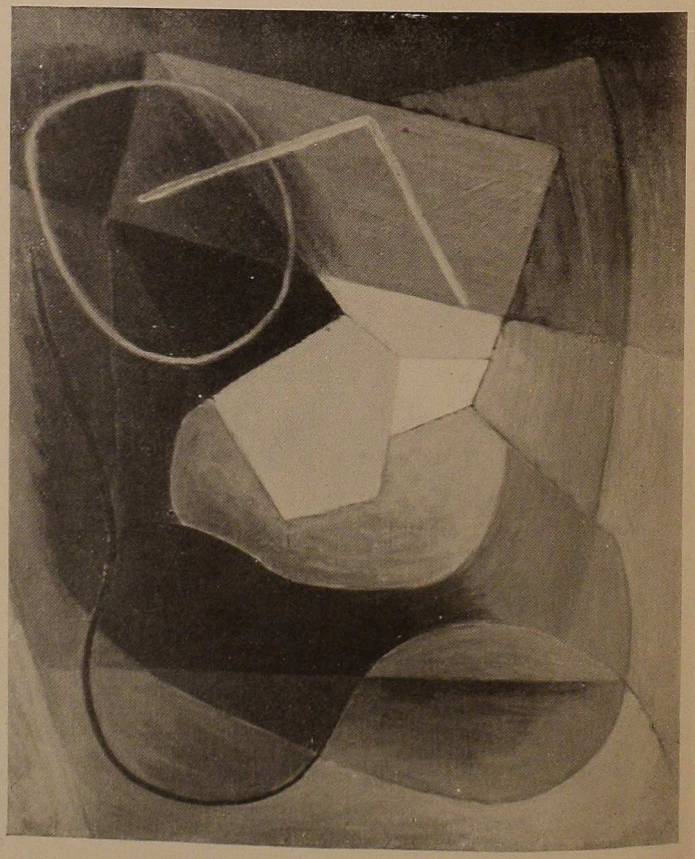
Reth

Les ennemis de l'art abstrait prétendent que, n'importe quel ouvrier décorateur peut faire avec des lignes droites, des cercles, des lignes arabesques de l'art abstrait.

La décoration abstraite faite par un artiste, dont la subconscience se cristallise, devient lisible par sa graphologie picturale. Les causes de malentendus entre le grand public et l'artiste, proviennent du fait qu'il y a peu de gens qui savent lire cette graphologie.

La décoration faite par l'ouvrier décorateur n'a d'autre propriété que la décoration, ça ne sera jamais autre chose qu'une sorte de papier peint.

Jelinek 1933



Jelinek

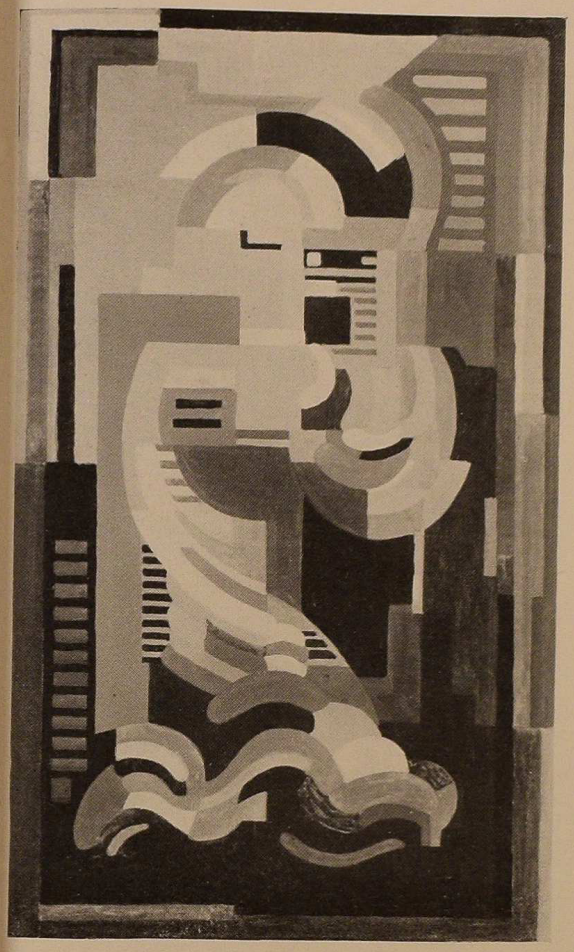
L'homme moderne comprend la réalité qui l'entoure telle qu'elle est, il veut voir clair dans tout, et se demande dans tout — « pourquoi » ?

Alors, la peinture qui est, en principe, illustrative, est, pour nous, un anachronisme.

Le principe de l'illustration ne change pas, qu'il illustre l'apparence optique de l'objet, ou l'idée qu'on a de l'objet, que ce soit un arbre, un acte, une locomotive ou un rêve.

La ressemblance de l'œuvre à la machine ou à la plante n'est encore qu'un dérivé de l'illustration — illustration incomplète, peu claire.

Le seul but de la peinture nouvelle est de cultiver le sens de la vue par des perceptions ordonnées, réalisées d'après les lois optiques des couleurs. Donc l'efficacité optique de l'œuvre ne peut pas être augmentée par sa ressemblance à la machine ou par son apparence animale ; elle peut plutôt diminuer parce que la fantaisie excitée commence à former des idées qui s'interposent entre l'œuvre et notre œil.



Jellett

Jellett

Je crois que l'apparence d'une machine ou d'une création technique ôte à l'efficacité artistique d'un tableau.

La chose importante est que l'artiste en composant un tableau avec des formes non réalistes ne tombe pas dans la faute de copier des morceaux des machines en pensant que cela donne un aspect moderne, et abstrait. Il faut que l'artiste crée son tableau dans son esprit, et que les formes soient nées de son inspiration et des lois d'harmonie, composition, et rythme propre à l'espace qu'il cherche à remplir. S'il s'inspire des machines, il est, exactement, dans la même condition que les artistes réalistes, s'inspirant de la forme humaine.

Personnellement, je n'aime pas les tableaux qui me donnent une sensation mécanique, parce que, pour moi, la machine est en opposition directe avec une œuvre d'art. Et si avec les tableaux abstraits il y a un effet mécanique, c'est une faiblesse de la part de l'artiste qui n'a pas su cacher la mécanique intérieure de son tableau.

J'accepterai plutôt des souvenirs des formes naturelles que des souvenirs des formes mécaniques.

Kupka

Les complexes d'organismes vivants ont pris des formes en parfait accord avec le milieu qui les produit. Ils présentent leur identité morphologique, soit celle de la formation, soit celle du but atteint. C'est pour nous la leçon de conditions fonctionnelles — de logique et par là d'esthétique.

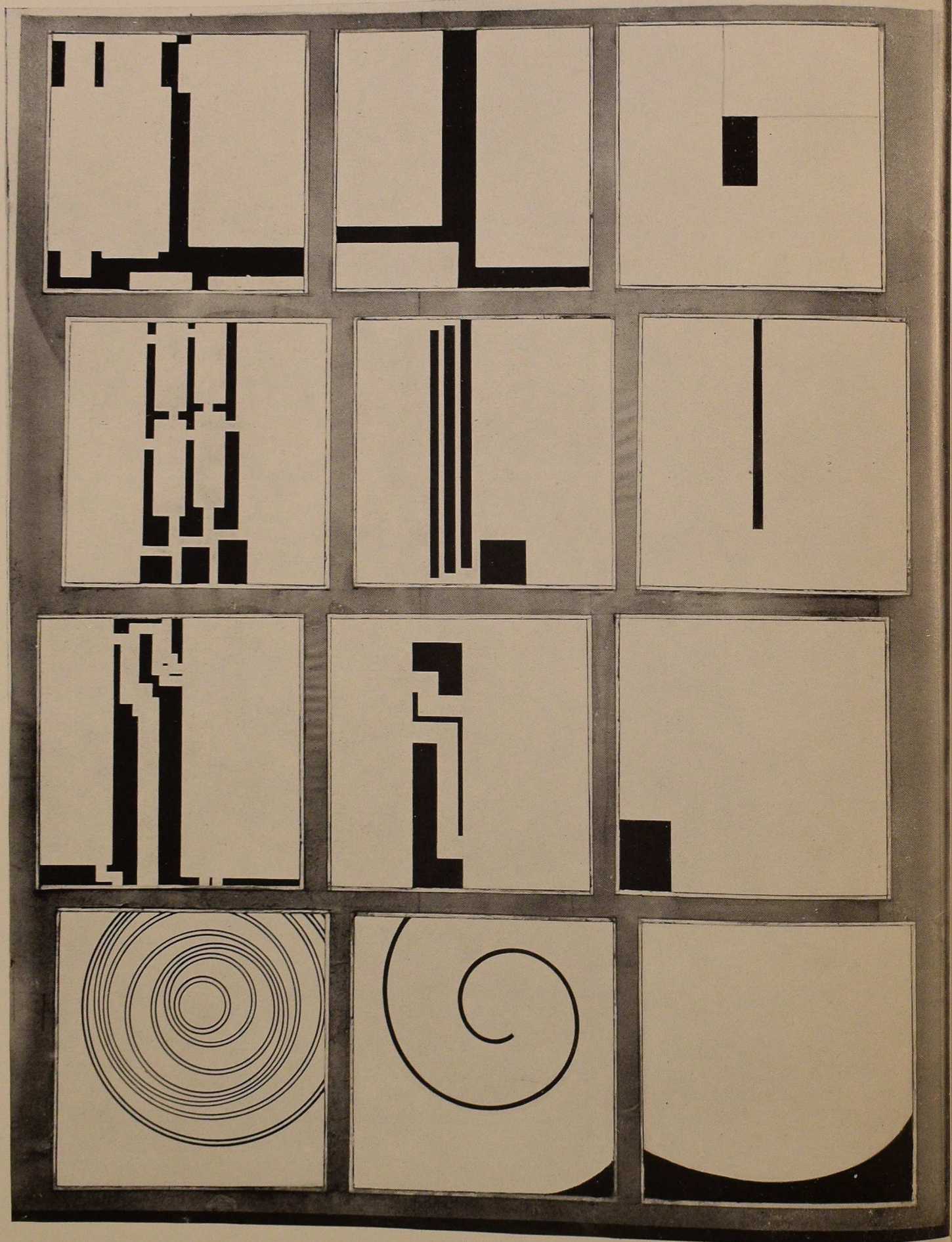
Nos idées se construisent dans l'espace et prennent des formes plastiques, olfactives, sonores, selon le dispositif résultant des impressions reçues. Mais, dans ce dispositif, les réminiscences sensorielles diverses se superposent. L'idée ne devient claire que si elle est basée sur une sélection d'images sensorielles unilatérales, laborieusement dégagées. Et il en va de même pour l'invention — création de réalité nouvelle — elle n'est viable que si, elle aussi, passe par la recherche de la cohérence fonctionnelle..

Heureusement, sportifs et entourés de mécaniques, nous nous accoutumons à exercer la précision, à découvrir l'identité véritable de tout ce qui nous touche. Ainsi, nous ne pouvons plus peindre ou sculpter une forme qui « a l'air d'être quelque chose et ne l'est pas ».

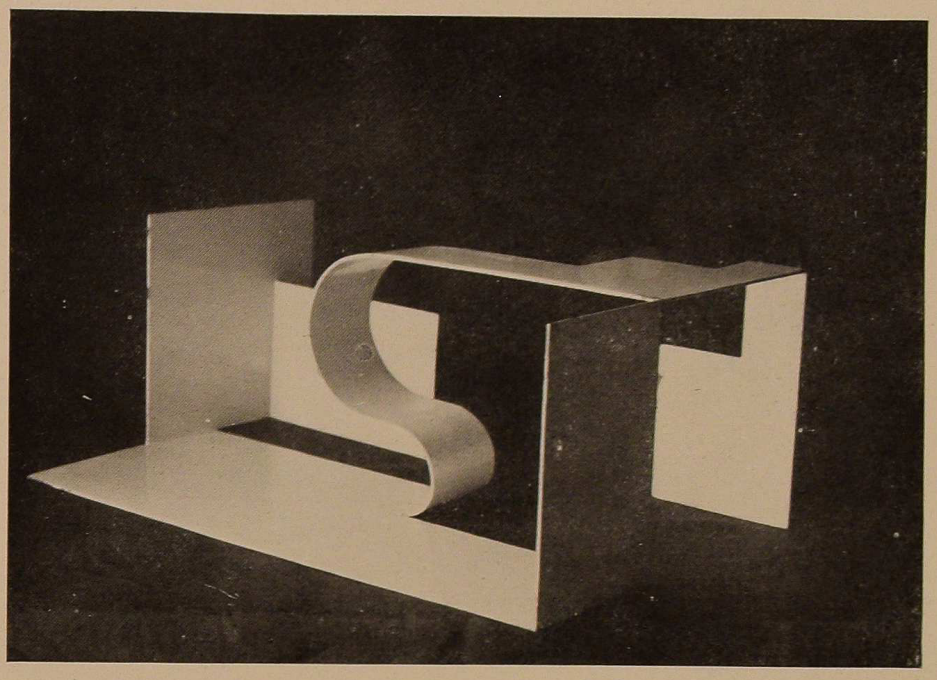
L'épuration du concept initial entraîne celle de l'œuvre sur le chantier. La lisibilité en devient alors plus aisée au prix d'abstractions de tout ce qui est étranger à une unité organique. Et l'abstraction, on peut la pousser jusqu'à ne garder que seules les quotités élémentaires.

Jellett

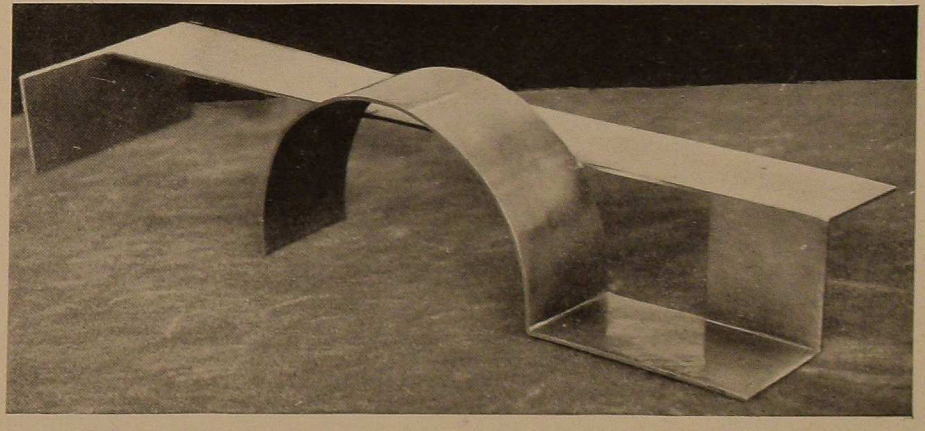




Kupka. Abstractions.



Kobro 1930



Kobro 1931

Kobro

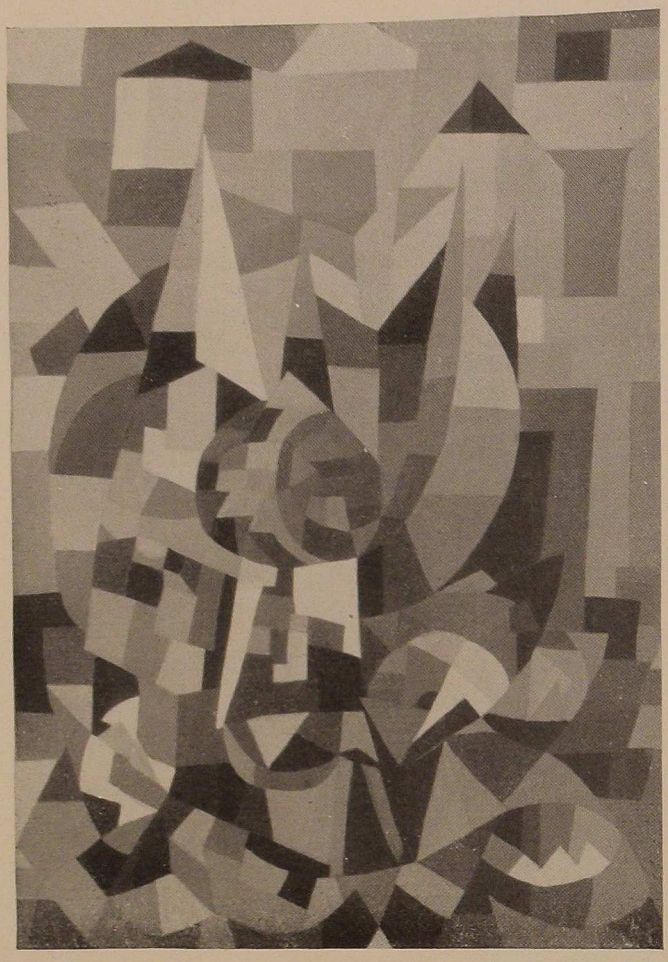
1. L'action de sculpter un nu donne des émotions d'ordre physiologique ou sexuel. Je sculpte d'après nature, comme on va au cinéma pour se mieux reposer. J'aime m'amuser, en corrigeant ce qui n'était pas terminé dans n'importe quel mouvement de l'art ancien.

2. Un arbre a une forme inexacte et due au hasard. Puisque je tends vers le concret, les arbres n'ont aucune influence sur mon travail. .

3. La locomotive n'est pas une œuvre d'art, puisque, lors de sa construction, on a voulu son bon fonctionnement et non pas l'harmonie de la forme. La locomotive n'est pas une œuvre d'art, si ce n'est que pour cette raison que pour être utile, elle est symétrique. Cela n'empêche que, pour un artiste, elle peut donner davantage qu'un arbre. La locomotive a une forme plus humaine, c'est l'œuvre de l'homme.

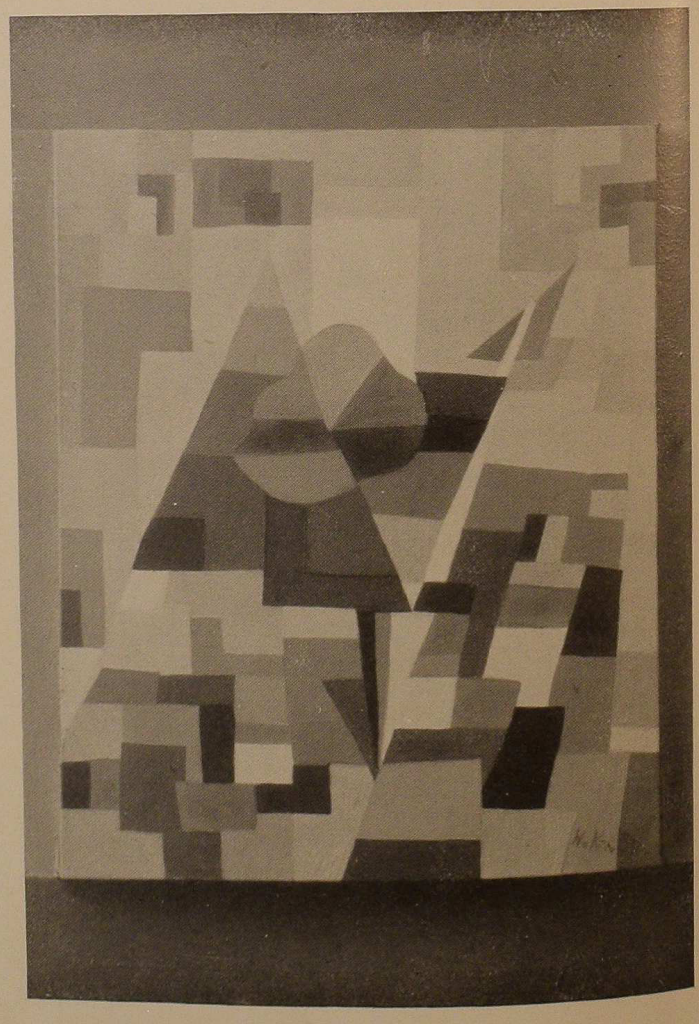
4. La valeur d'une œuvre d'art ne dépend pas de sa ressemblance à un produit de la technique, mais de la perfection de forme artistique. Toute machine atteint son but au moyen du mouvement, qui coupe l'espace. La tendance de la composition dans l'espace est de s'unir avec l'espace.

5. L'imitation de la machine est aussi nuisible, que l'imitation du monde animal. L'une et l'autre empêche le développement d'une forme purement plastique et abstraite.



Kosnick-Kloss

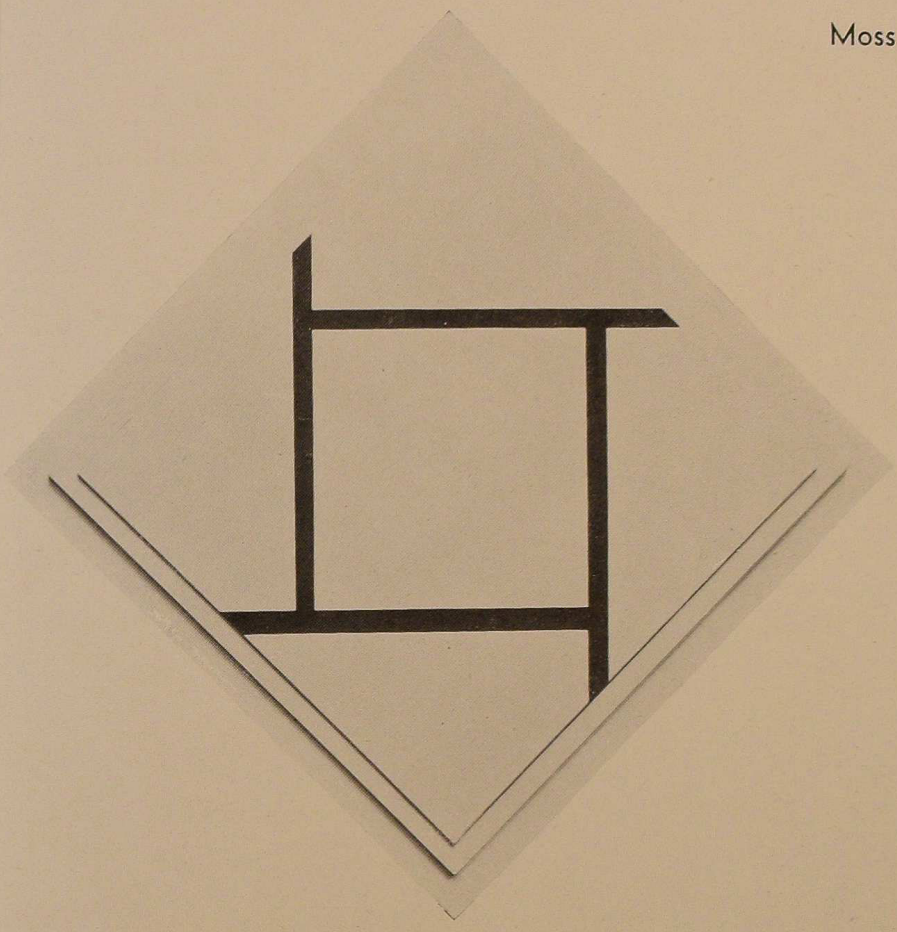
Kosnick-Kloss



Kosnick-Kloss

Je ne vois aucune nécessité de peindre des nus plus ou moins naturalistes ; c'est en m'abstenant complètement de la vue extérieure, en la transformant, que j'ai trouvé, pas à pas, mes moyens d'expression, passant par les périodes différentes (sentimentalisme, lyrisme, symbolisme).

C'est avec une volonté disciplinée, non égocentrique, que nous arrivons à comprendre de mieux en mieux les tensions qui se manifestent et se manifesteront toujours davantage dans les œuvres de cette collectivité d'artistes qui se vouent à créer une nouvelle réalité.



Moss

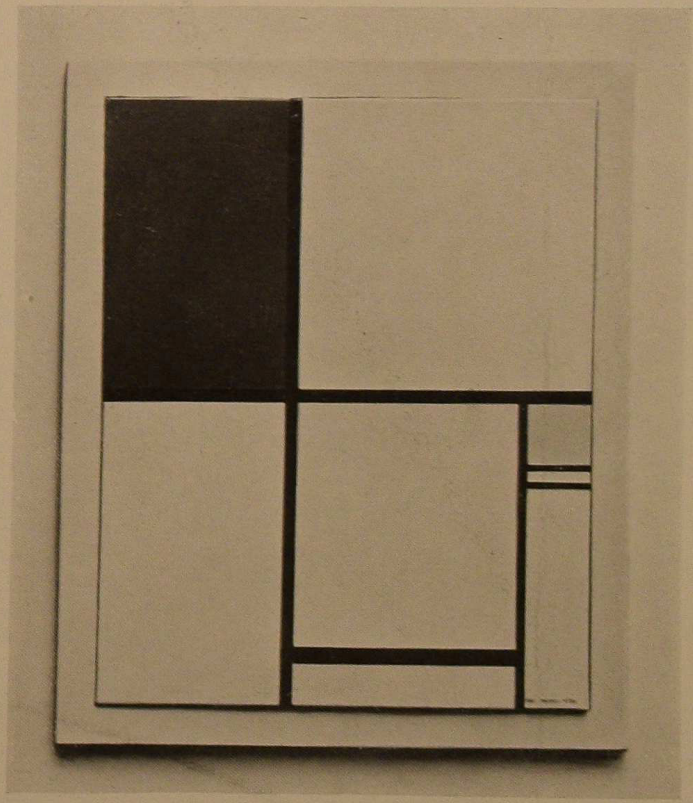
Moss

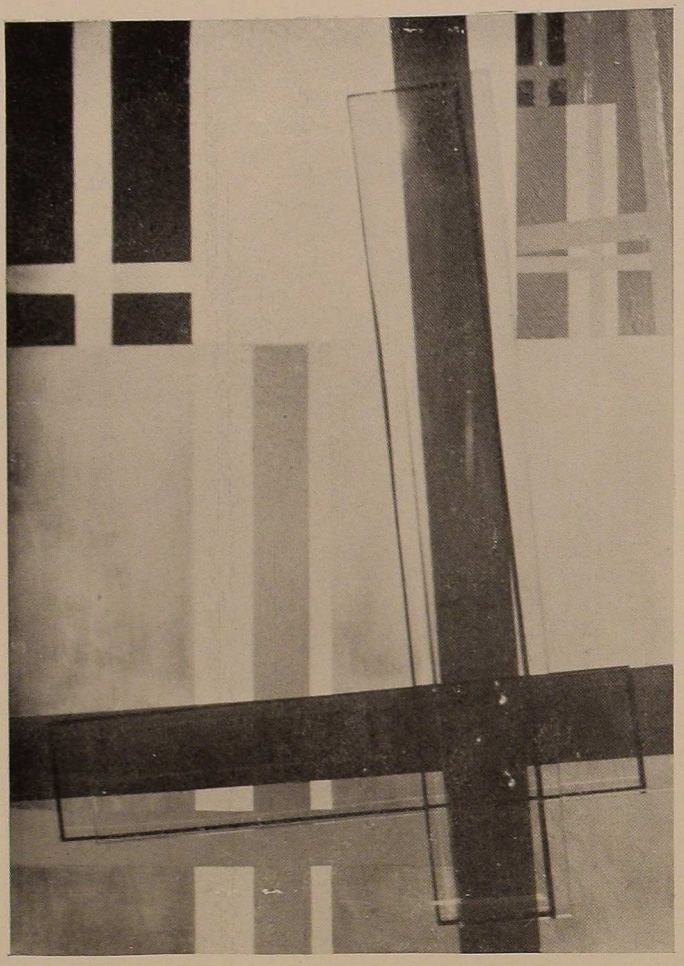
Quelle est l'influence des arbres sur ma peinture ? Il faut que je réponde par une autre question : qu'est-ce que c'est l'art ?

Atmosphère, terre, eau, animaux, minéraux, plantes — univers chaotique, dont le mouvement fixe les destins. L'homme partie de cet univers. Forme accidentelle dont le but reste inconnu ; pourtant à son tour créateur d'un univers de noms, de nombres et de Dieux. Extériorisé en formes plastiques suivant les étapes de son évolution : art.

L'homme primitif basait sa conception sur l'apparence des forces élémentaires. Son art : idoles. Plus évolué, l'homme devinait un but spirituel et s'imposait un système moral : la religion : art mystique. Aujourd'hui, après des siècles de décadence, le développement de la science et de la technique lui ouvrent un nouvel horizon. Plus la force physique, non plus la force morale, mais la force cérébrale a démontré être l'arme la plus puissante de l'homme. Par la mappemonde, il a le plan exact de toute l'étendue de son domaine. Par science et technique, il sera capable de vaincre son plus grand ennemi : LA NATURE. Devenu conscient de son propre pouvoir, il prévoit une nouvelle réalité : reconstruction de la vie humaine par l'homme lui-même.

C'est cet essor qui pousse l'artiste vers une nouvelle plastique : l'art non figuratif. La base de cette nouvelle plastique : l'équilibre sur lequel sera basé cette plus grande œuvre d'art : la vie humaine.





Moholy-Nagy 1925

Moholy-Nagy

1. Je ne peint pas des nus parce que je peux mieux les photographier.

2. J'estime que c'est très agréable de travailler sous les arbres et je suis sûr que pour un travail organique, il faut plus de végétation que d'asphalte. Mais c'est l'affaire des communautés de réaliser finalement les plans des architectes et de planter plus d'arbres et de gazon dans nos grandes villes.

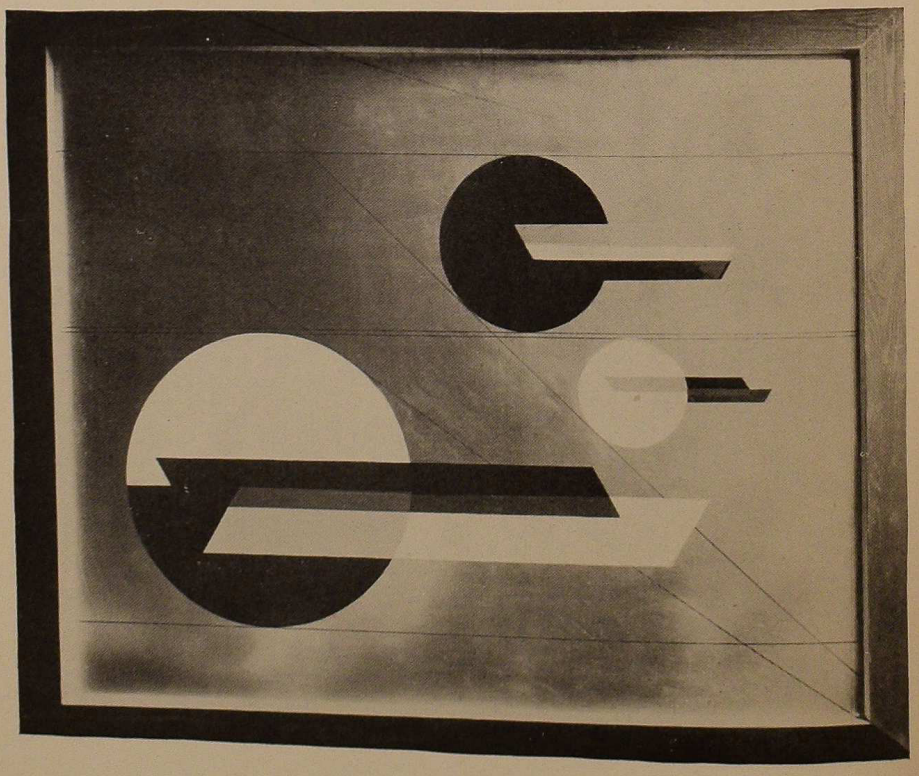
3. Une locomotive est aussi bien ou aussi peu une œuvre d'art qu'un canif.

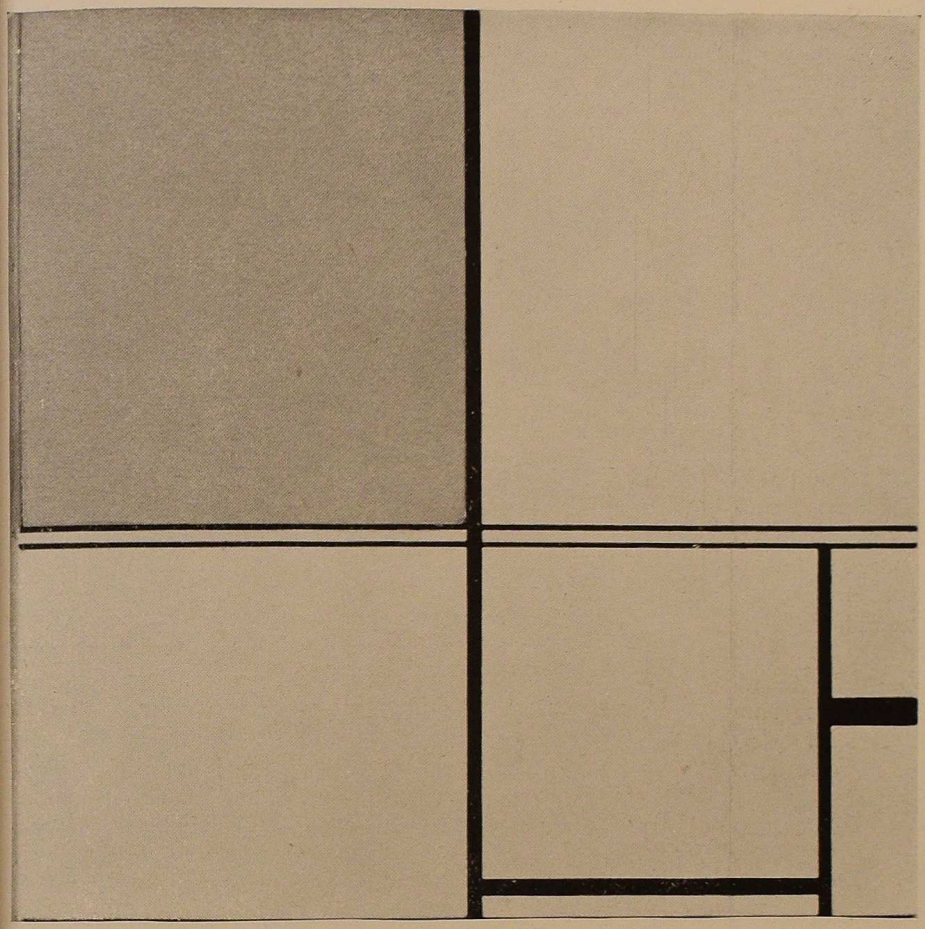
Je n'aimerais pas établir une hiérarchie des arts sur la technique et d'autres domaines de la création. Cette troisième question appartient à des conceptions d'hier.

4. Il importe peu qu'une œuvre ressemble à un appareil ou à une machine, ces éléments ne déterminent pas la valeur artistique.

5e question : même réponse.

Moholy-Nagy 1926





Mondrian 1932

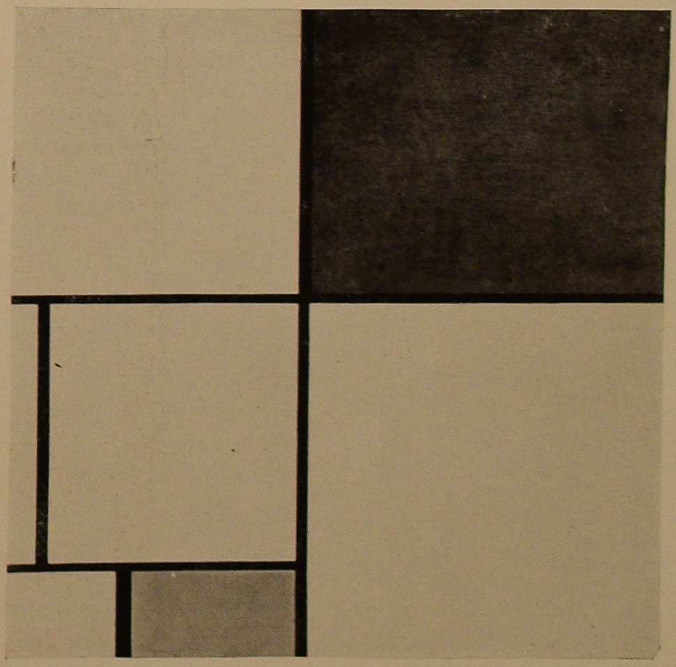
Mondrian

L'Efficacité artistique d'une œuvre est non seulement déterminée par sa valeur artistique, mais aussi par le caractère de la représentation figurative : sujet, formes naturelles ou abstraites.

Bien que la valeur artistique soit identique dans chaque vraie œuvre d'art : éternelle, indépendante de la représentation figurative, celle-ci est d'une telle importance qu'elle détermine l'expression de cette valeur totalement. Etant changeable, la représentation figurative transforme constamment l'expression purement artistique : la capacité artistique se sert en cours du temps toujours d'autres formes ou les crée. Dans cette action réciproque, il faut donc distinguer deux valeurs : la valeur artistique et la valeur des moyens d'expression.

Il est donc clair que, pour la mentalité moderne, l'œuvre à l'apparence d'une machine ou d'une création technique ajoute à son efficacité artistique par sa représentation figurative plus abstraite, c'est-à-dire par ses formes plus exactes, son manque de lyrisme classique ou romantique, etc... Cependant, c'est la valeur artistique qui détermine dans quelle mesure cette nouvelle « figuration » est annihilée et transformée en œuvre d'art.

Mondrian 1932



Jakovski

Nécrologe de quelques Peintures.

Il y a eu le Fauvisme. Il y a eu le Cubisme. Il y a eu le Surréalisme...

Il y eut aussi les puristes qui croyaient être des cubistes sans lyrisme et sans fautes.

Voici déjà longtemps que sont passées les années brillantes de tous ces styles inventés par la génération d'avant-guerre. L'apothéose d'un d'entre eux, qu'à grands frais réalisèrent les marchands, l'an passé, mit un point final aux légendes héroïques de Montmartre et de Montparnasse.

Le monde des guitares, des tables de marbre, des bouteilles, des journaux, des danseuses, des papiers peints, du caporal, des arlequins, « BASS-monde », et « monde-VINS », le rag-time lyrique des objets poétisés et picturisés est terminé. Il a franchi son point culminant d'évolution, il a atteint la limite naturelle de sa méthode et de ses matériaux. Il est devenu classique. La charge émotionnelle dont étaient gonflées les œuvres de ce temps, est usée. Elles n'ont plus besoin que de commentaires. C'est de l'art de musées. Passéiste.

Le Surréalisme, à son heure, l'a remplacé très facilement, comme auparavant le cubisme avait remplacé l'impressionnisme rachitique : et le surréalisme aussi, le dernier style organique de la société bourgeoise, est mort. Epuisé.

La culture est entrée dans une phase nouvelle de l'entre-styles, l' « entre-époques », si l'on peut dire, dans laquelle mûrissent lentement une nouvelle conception visuelle, un nouvel art, qui sera à l'image des toutes proches mutations sociales.

*
* *

Réalité. Abstraction, Nature. Figuration. Image. Non-figuration. Surréalité. Tels sont les mots avec lesquels s'amusèrent, jusqu'à présent, les critiques de revues illustrées, pauvres héritiers par cousinage de l'intense effort plastique de ce siècle.

Mais qu'est-ce alors que la réalité dont on pourrait parler à propos de peintures, de peintres, d'époques ?

Elle est à chaque époque, dans chaque peintre et autour de lui, et ses peintures l'illustrent. Il ne s'agit que d'apprendre à la lire :

La réalité du jeune bourgeois ascendant, au 18e, qui n'avait pas encore osé jeter le gant au seigneur féodal et qui, attendant son heure, formait sa classe, une classe en soi. Image : nature mort de Chardin, peu d'objets, peu de fruits. Plus tard, ayant flanqué ce gant à la tête de son ennemi et l'ayant vaincu, le jeune bourgeois et son art se sont figés dans la pose de marbre des tableaux de David, parmi des staffages empruntés au décor de Rome, en même temps que l'idée de la République.

Puis est arrivé Delacroix qui a détruit l'harmonie des anciens, apprise par cœur ; il a ébranlé les colonnes de Corynthe ; sa couleur rouge a tranché l'immobilité en plâtre du Premier Empire. A la douce chaleur d'après-midi des tableaux classiques, il a substitué le hurlement du vent nocturne et de l'angoisse des cataclysmes.

La Réalité ? C'était la redingote de Child Harold, dans laquelle se cachait l'âme d'un bourgeois déclassé dans une époque de transition, qui s'essouflait à jeter du vieux sur du nouveau et ne trouvait ni calme ni place.

Barbizon... Fontainebleau... Tranquillité d'une fenêtre de dimanche, dans une propriété de magnat financier. Mais ce ne sont plus, déjà, les perspectives sans fin du 18e et du Lorrain, les palais des ennemis vaincus hier. Non. Une maison de campagne seulement, une rivière, deux arbres, le soir. Le coin. Le home.

Après ? Impressionnisme et Symbolisme.

Cubisme et Surréalisme.

Thèse et antithèse du capital industriel. Thèse et antithèse du capitalisme centralisé, de l'impérialisme. C'est la phase suivante du développement de la société bourgeoise, l'entrée en lice de la grande industrie, et les dernières luttes artistiques qui se passeront dans le massif bourgeois.

Puis, comme toujours, comme autrefois sur le monde spectral de l'impressionnisme (de l'œil sain duquel avait pourtant été opérée la cataracte du violon de Crémone) se sont avancés le brouillard du mysticisme et les miasmes malsains des fins d'époques. Le monde stérilisé chirurgicalement des nature-mortes cubistes a perdu son équilibre ; il a commencé à sortir du champ de la conscience pour se répandre en poussière, en une sorte de protoplasme de matière subitement tombée en enfance dans la subconsciente horreur des Surréalistes.

Cycle mort. Mais quelle est la tendance résultante de ce cycle ?

A l'époque de l'impressionnisme a commencé l'industrialisation de la peinture, répondant à l'augmentation des consommateurs, à leur demande émotionnelle déjà influencée par l'urbanisme. Le conseil de Cézanne : traiter la nature par le cône et par la sphère ne fut pas chose nouvelle par rapport à la tendance à simplifier la surface du tableau jusqu'à lui donner l'apparence d'un disque de Chevreul.

Même but, même correspondance sociale. Remplacer le travail manuel par la machine. Simplification du procédé, complication de l'aspect.

Le pas suivant : la peinture veut devenir un objet de l'époque de Ford, Citroën et Bata. Mais la réaction et la décomposition avec la chute de la « Prospérité » ne commencent pas par les malheureux Surréalistes. Elles étaient amorcées depuis longtemps. Dans le cubisme d'après-guerre germaient déjà les mêmes contradictions conduisant à l'effondrement final. Dans le cubisme — chair et os du monde bourgeois — subsistait la figuration, un reste de figuration, un rejeton desséché de l'objet intégral de Chardin (naguère propriété sacrée, privée, le support de tout le système capitaliste) devenu une sorte de fantôme, un rêve d'objet, le pâle rêve des choses qui se détachent de leur propriétaire...

Car, l'idée générale de la peinture bourgeoise a toujours été l'idée de la possession privée. Peinture = capital. Tableau = marchandise = bijou.

L'objet avait été le symbole de la lutte de la Bourgeoisie contre le Féodalisme. A l'allégorisme choisi, au monde fictif des fêtes galantes peints pour la joie des aristocrates, la Bourgeoisie avait opposé le matérialisme réaliste des Sans-Culottes, un carré de toile encadrée et dedans des objets concrets, réels.

La terre tourne, la société évolue et cet objet est passé par différentes étapes correspondant aux étapes d'évolution de la société. Il a été démagogique, photographique. Il est redevenu poétique et rêvé, c'est-à-dire que, depuis le cubisme, il est repassé par un état parallèle à l'allégo-

risme aristocrate du 18e : cet effort d'évasion cet état d'affaiblissement de la superstructure qui marque toujours la chute d'un système.

Mais la dialectique de l'histoire travaille pour la classe ascendante. Les peintres, approfondissant ces rêves d'objets, ont débarrassé leurs tableaux de l'aspect décadent de leur époque : le rêve bleu des guitares a fini par devenir le bleu abstrait, et puis le bleu concret, le bleu tout court, la surface positive sans aucune spéculation métaphysique de l'esprit.

C'est ainsi que se sont produits, dans la chaîne historique, les tableaux dits « abstraits », une nouvelle qualité de la peinture, qui réalise le saut depuis un système d'idées jusque dans un autre.

Compte tenu de ce que la succession des styles ne se fait pas par irruptions soudaines d'un nouveau, mais par une lente croissance dialectique de la forme elle-même, qui engendre des contradictions permanentes, pousse en avant certaines tendances centrales et refoule en même temps les autres, on peut affirmer que l'art abstrait constitue la phase organique déterminée par les lignes générales de l'évolution de la vision picturale depuis l'Impressionnisme.

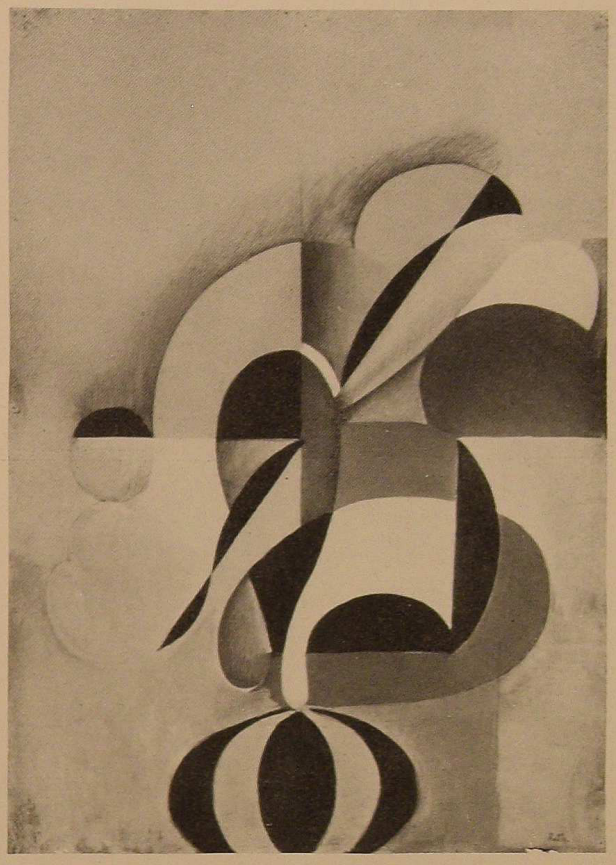
En effet, le cubisme, quoi qu'on ait dit, n'a jamais été l'idéologie de l'objet. A l'atmosphère acide dans laquelle les impressionnistes ont solubilisé les volumes, le cubisme opposa la pesanteur et la solidité fictives des objets qui n'étaient plus des massifs sculpturaux comme dans la peinture classique, ni des volumes à trois dimensions, mais des masques de lumière matérialisée.

Le Cubisme marquait l'accroissement des valeurs abstraites (générales) aux dépens des valeurs figuratives (particulières). Mais pour démolir l'objet, il fallait s'en approcher. C'est pourquoi les Cubistes demeurèrent figurateurs. C'est ainsi que le Cubisme fut une étape antithétique du processus historique qui devait aboutir à la formation d'un style nouveau ; un style qui, au lieu de s'inspirer des apparences individuelles du monde, s'inspirerait de ses lois physiques. Les Impressionnistes s'étaient servis de la lumière pour y découvrir des couleurs, les Cubistes assemblèrent des plans de lumière tirés de l'apparence des objets. Ils prenaient donc la lumière comme un matériau pour construire, mais ils ne pouvaient la libérer complètement de l'influence des objets dont ils l'avaient extraite.

Ils ont laissé après eux cette tâche : la libération de la lumière.

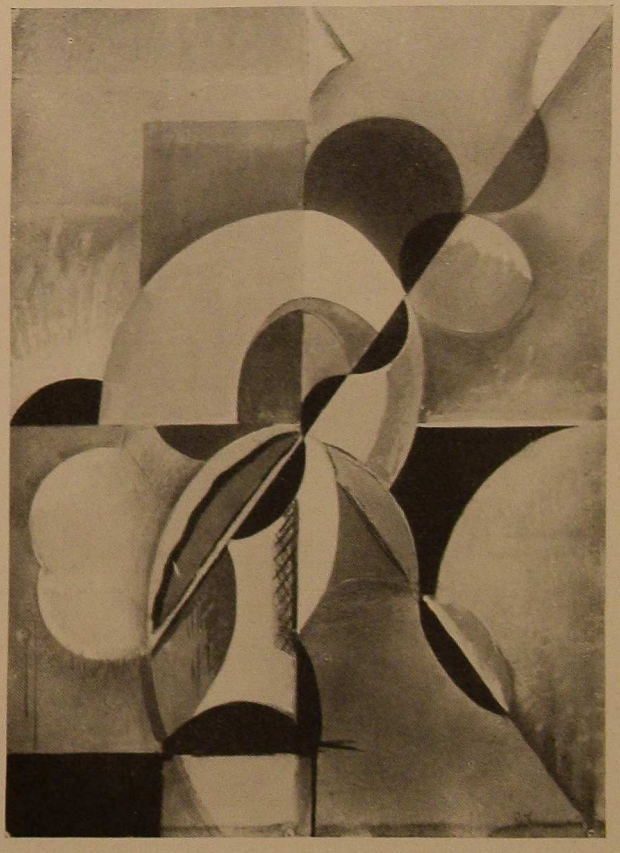
C'est cela et beaucoup d'autres choses dont on pourrait trouver ainsi les racines dans l'histoire, qui s'accomplit dans la peinture abstraite d'aujourd'hui.

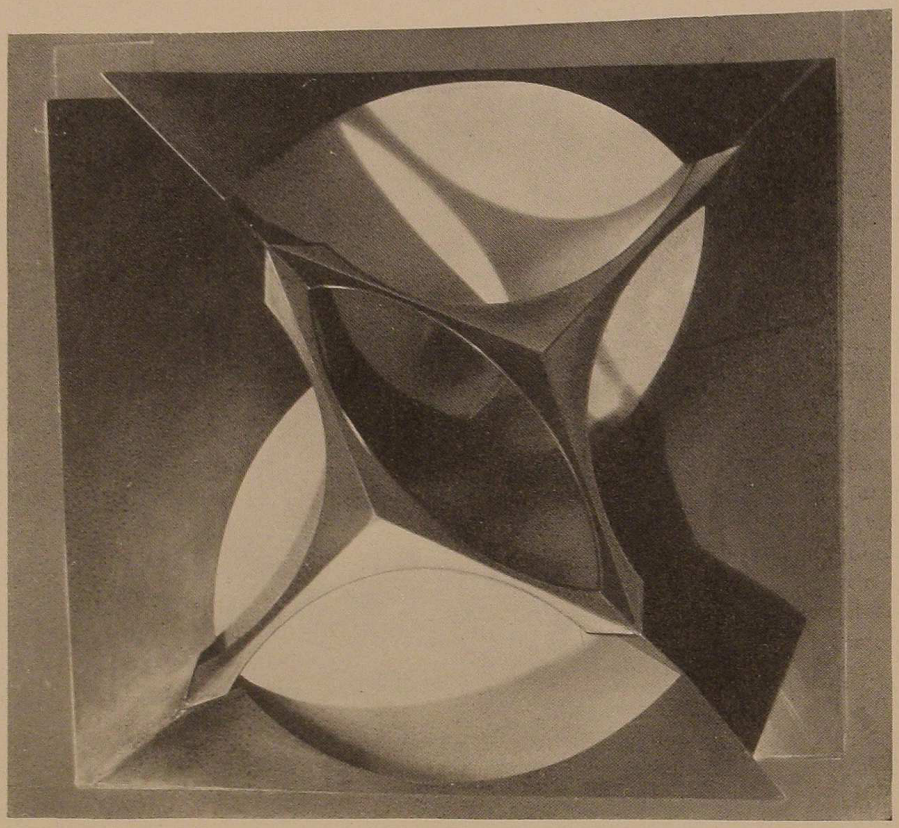
La peinture « non figurative ».



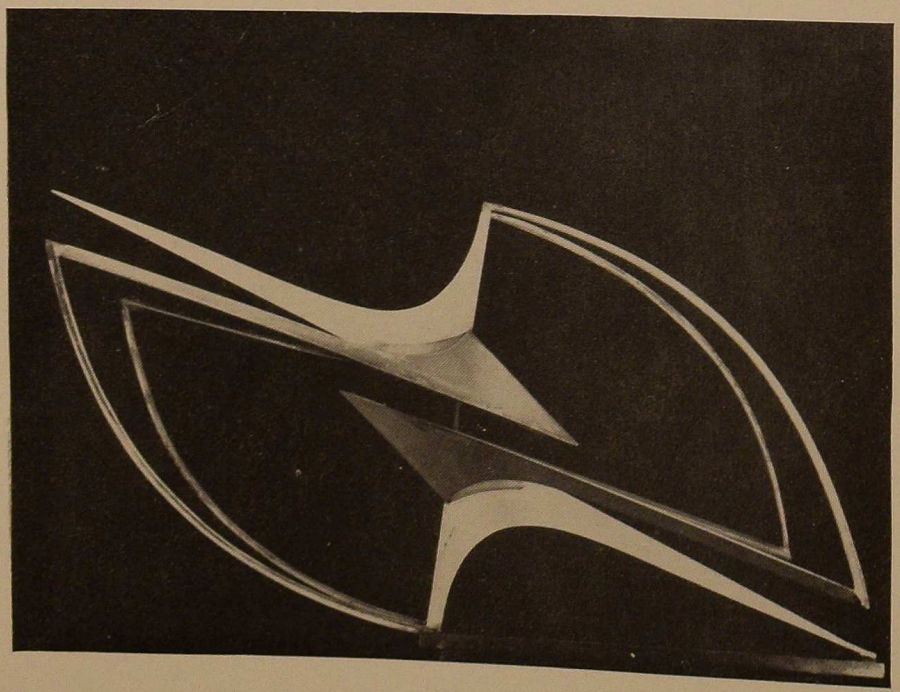
Reth

Reth

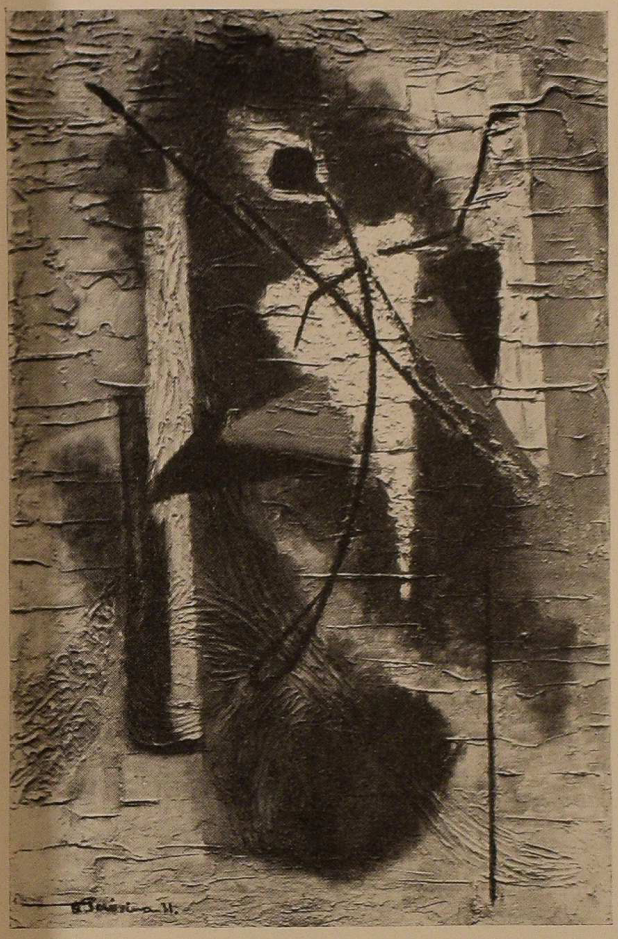




Pevsner 1932



Pevsner 1931



Povôrina

Pevsner

La plus précieuse découverte, la connaissance des causes premières et des premiers principes, est réfutée par les progrès de la science moderne ; la démonstration est faite que cette connaissance donnait lieu à des illusions et à des doctrines semblables à de faux raisonnements faits avec l'intention d'induire en erreur ; chaque nouvelle création technique est la preuve de la non valabilité des créations précédentes. Il a toujours existé un parallélisme constant entre la succession des idées, des traits essentiels de toutes les créations humaines aux différents âges de la terre, et la succession des formes que prend l'œuvre d'art au cours des évolutions diverses. Ce parallélisme ressemble à un allégorisme obscur prêtant à des interprétations infinies, et donnant lieu à des fictions dont l'œuvre d'art n'est que le moyen ou le support ; et de même que ces idées générales ne font que se répéter continuellement, de même l'œuvre d'art parallèle se contente d'exprimer des apparences. Pour atteindre à la vérité, il faut d'abord détruire les opinions et toutes les routines et ensuite établir de nouvelles fondations de façon à placer l'œuvre d'art sous la forme d'un corps de doctrine qui fasse obstacle à tous les parallélismes terrestres. Elle doit passer par le filtre de la critique, de la raison pure et s'appuie sur la raison pratique, applicable à la pluralité des mondes. S'il existe encore une similitude extérieure entre la création technique et celle d'une construction d'art, la première nous aide à calculer les perturbations de la mécanique planétaire, tandis que l'autre nous donne la possibilité de mettre à jour les forces cachées de la nature ; elle nous sert à préétablir les rythmes nouveaux des grands axes de construction et d'autres orbites dans le carré de temps et d'espace.

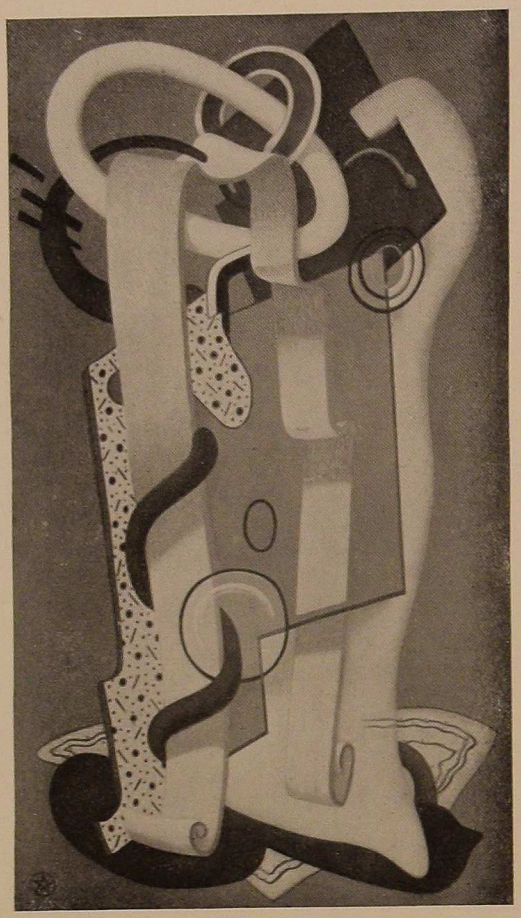
L'œuvre d'art géniale crée par elle-même un système cosmogonique, qui s'élève au-dessus de toute création technique dans tous les siècles et dans tous les arts.

Povôrina

J'aime les arbres. Le sapin et le saule dans la fenêtre de mon atelier m'enseignent d'être comme eux, humble et ouverte à la voix silencieuse, qui les fait croître en toute beauté. Je voudrais peindre cette croissance vivante, ce faire naître perpétuel, ces grandes formes constructives, — mais restant pure dans les lois picturales, comme les plantes dans celles de la nature : sans lois rien n'a de vraie existence ! La force de création est dans l'homme comme la sève dans le tronc. Ainsi sont les arbres mes modèles spirituels, mais jamais extérieurs.

Povôrina 1933





Power 1932

Power

Est-ce qu'une locomotive est une œuvre d'art ?

Non pas ! — une locomotive n'est pas une œuvre d'art.

Une œuvre d'art, c'est une harmonie créée comme fin en soi, et un artiste est quelqu'un qui s'occupe « seulement » de l'harmonie des formes et des couleurs comme fins en soi.

Si l'harmonie des formes est le résultat d'une fonction pratique, comme, par exemple, la vitesse, la légèreté, solidité, cela n'est pas une fin en soi, c'est plutôt un moyen vers un but. Donc ce n'est pas une œuvre d'art.

C'est bien possible qu'il soit une partie d'une machine où l'auteur soit libre de choisir la courbe la plus belle, la proportion la plus fine, et cet élément seul peut avoir une valeur esthétique, mais s'il permettait qu'une valeur esthétique l'emporte sur la fonction pratique, il serait un mauvais ingénieur ; et, s'il est un mauvais ingénieur, c'est beaucoup mieux qu'il soit mort.

Un artiste, en regardant une machine parfaite, peut être inspiré et créer une œuvre d'art, mais ça c'est autre chose.

Prampolini

Notre temps, caractéristiquement futuriste, apparaîtra distinct dans l'histoire de l'art par la divinité nouvelle : la Machine (Manifeste de l'art mécanique — Prampolini — Mars 1923, Rome, Revue « Noi »).

La vieille esthétique se nourrissait de légendes, de mythes et d'histoire, produits médiocres de collectivités aveugles et esclaves. L'esthétique futuriste se nourrit des plus puissants et complexes produits du génie humain. La Machine est bien le symbole le plus riche de la mystérieuse force créatrice humaine. De la Machine et à travers la Machine se développe tout le drame humain.

Nous autres, futuristes, imposons à la Machine de surpasser sa fonction pratique pour s'élever dans la vie spirituelle et désintéressée de l'Art, et devenir ainsi une sublime inspiratrice.

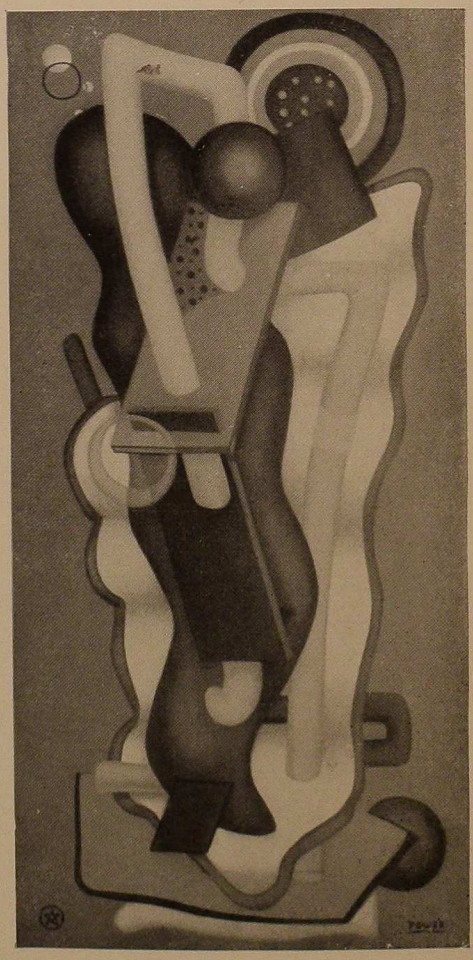
L'artiste qui ne veut pas s'effondrer dans l'imprécis et dans le plagiat doit aimer seulement la vie qu'il vit et l'atmosphère qu'il respire.

L'unique modèle est la « machine », fille nécessaire de l'homme, nécessaire prolongement du corps humain et unique maître de simultanéité.

Il faut distinguer entre forme extérieure et esprit de la Machine.

Par esthétique de la machine, nous entendons la splendeur géométrique et numérique faite de synthèse, d'ordre,

Power 1932





Prampolini 1932

d'essentiel, de précision d'engrenages, de mouvement, de donner-avoir, de continuité, de régularité. Cette esthétique est basée sur « l'esprit » de la machine et non sur la machine elle-même : « simultanéité de forces » qui aspirent toujours plus à leur organisation.

Séligmann

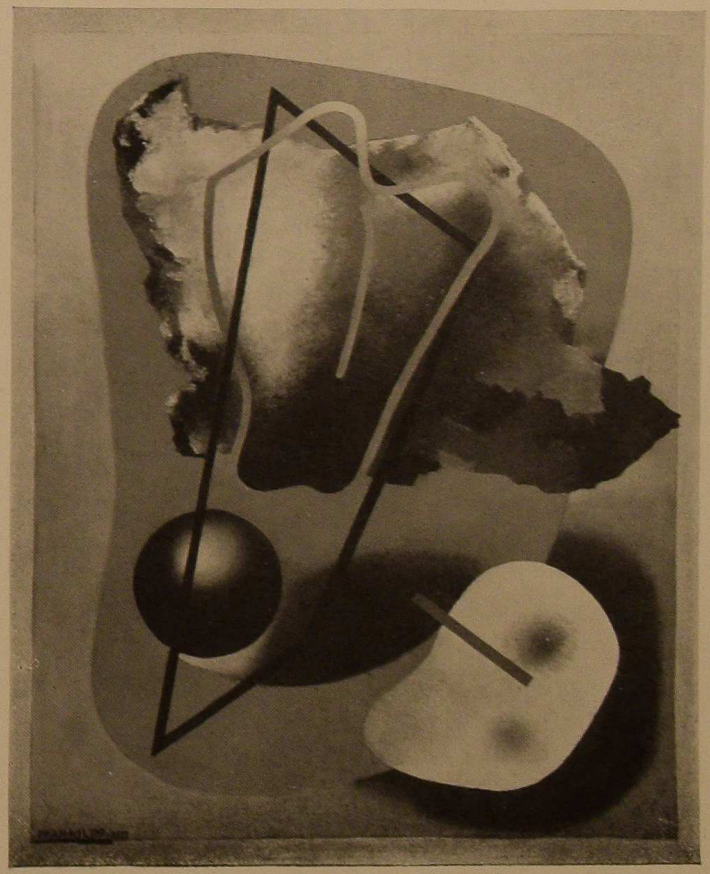
Tradition.
Au commencement
dieu
créa les cieux et la terre.
La terre
était informe, vide —, rien.
Dieu
se mouvait au-dessus des eaux
(idées futures des hommes à créer.)

———

Verdâtre,
tacheté de rouge,
sous la ceinture —
la trinité
prête à jaillir —
couronné d'un pot de tôle émaillée
et d'un bicorne d'aviateur,
tombé dans une guerre pré-biblique.
Nous n'en savons rien.
Ainsi était dieu.
L'homme —
Dieu —
Le fils de l'homme —
Le fils de dieu —
Le nom de dieu —
et cætera.

———

Pour créer la terre
il a copié les cieux.
Pour couronner l'œuvre
il s'est copié lui-même.
Sacré copiste de bon dieu.
L'Homme
est venu sur terre.
L'homme a chanté :
L'eau.
Voici ma sœur,
pure, simple, précieuse.
Le vent.
Voici mon frère,
sauvage, aimable.
Le feu.
Voici mon enfant,
beau, clair, gai.
La lune.
Voici ma femme,
beaux seins de montagne,
jolis trous de cratères.



Prampolini 1932



Rossiné

Raphaël engendra Meissonnier
lequel est appelé le sauveur de la peinture.
L'époque moderne c'est aujourd'hui,
demain ce sera demain,
après demain ce sera plus tard.
Les nuages viennent et s'en vont,
avant de partir ils font de l'eau.
(Les hommes en font autant.)
Les tableaux sont en toile,
en bois, en cuivre.
Les pinceaux sont en poil,
en carton, en huile de ricin.
Les maisons sont en celluloïd,
en crotte de bique ;
Les chants sont en boyaux de mouton.
Qu'est-ce que représente un tableau ?

———

La peinture est difficile.
Une bonne peinture doit durer.
Méfiez-vous du jaune-de-Naples.
Van Gogh a mangé des couleurs.

———

Il faut s'agiter.

———

Les nuages viennent et s'en vont,
quand le vent souffle,
ils gonflent les joues et traînent
de la salive derrière eux.
Mais ils voyagent plus vite.
Bientôt on ne les voit plus.
Pluie.
Sècheresse

Rossiné

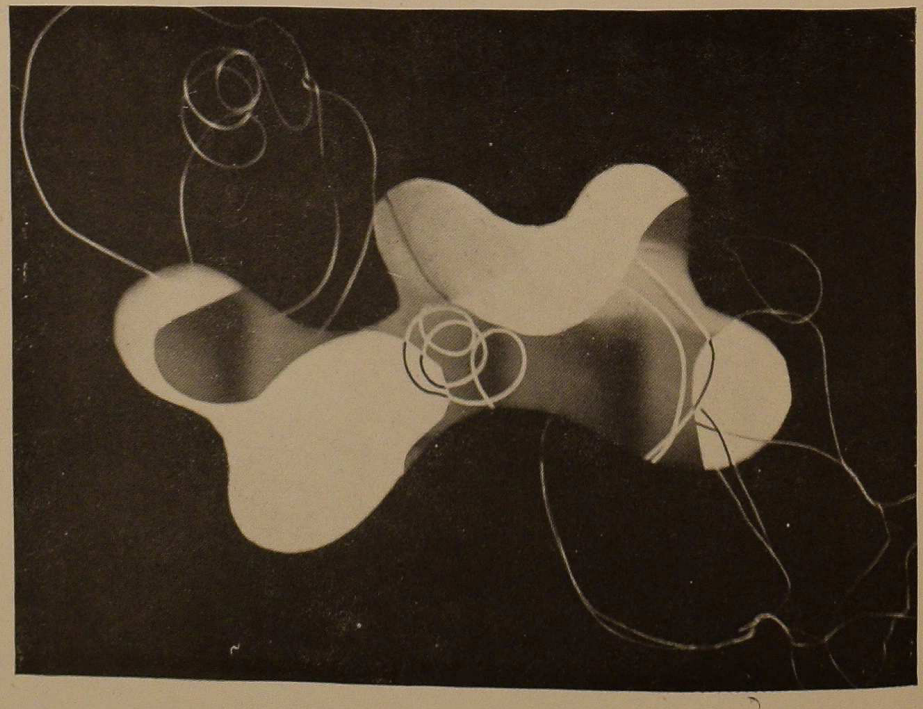
La terre.
Voici ma mère,
douce nourriture
rouillée dans la chaleur.
Après avoir chanté
l'homme n'a pas perdu son temps
à écouter les échos des vallons.

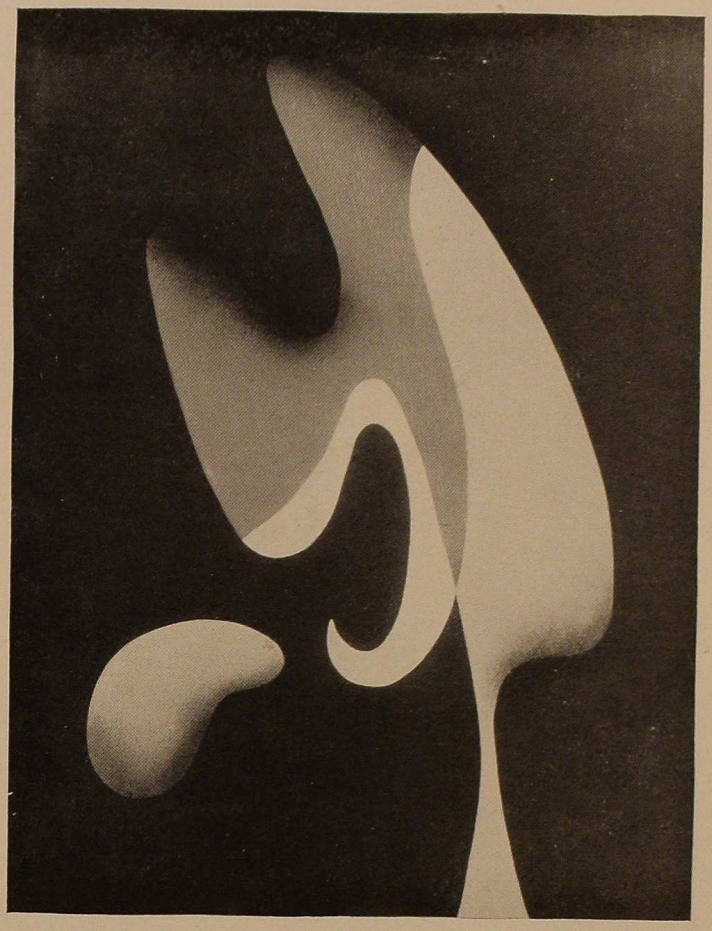
———

Il a écrit des écritures.
Formé des formes.
Tracé lignes, signes et signaux.

———

Voici la généalogie de la peinture :
Le premier artiste était Bézalel
Bézalel engendra Cimabuë
Cimabuë engendra Böcklin
Böcklin engendra Breughel
Breughel engendra Chardin
Chardin engendra Goya
Goya engendra Cézanne
Cézanne engendra Meier-Gräfe
Meier-Gräfe engendra Hitler
Hitler engendra Rembrandt
Rembrandt engendra Raphaël





Séligmann

Stazewski

1. Ni le classicisme ;

2. Ni le romantisme et l'impressionnisme ;

3. Ni le futurisme ne jouent aucun rôle dans ma peinture.

4. Le machinisme nous enseigne le travail ordonné. Il nous habitue à l'économie, la discipline et l'activité, qui remplacent la répétition des impressions de la nature. Nous ne copions pas la machine, mais sa méthode.

5. Toutes les formes au caractère fluet et alogique, provenant de la vie animale ne doivent pas avoir d'influence sur l'art. La vie d'aujourd'hui par la concentration dans les grandes villes et l'industrie conditionne notre sensibilité et notre conception de phénomènes.

L'art naît toujours dans un milieu et sur un fondement social, il signifie donc non seulement l'émotion, mais aussi un système résultant de ce fondement.

Le système actuel résulte de la pensée industrielle et des conditions urbanistes. Pour cette raison, l'affluence d'impressions que l'art transpose en système de formes nous parvient non pas du règne animal et du règne végétal, mais :

a) de l'allure et de la mécanisation ;

b) du concret des formes mesurables ;

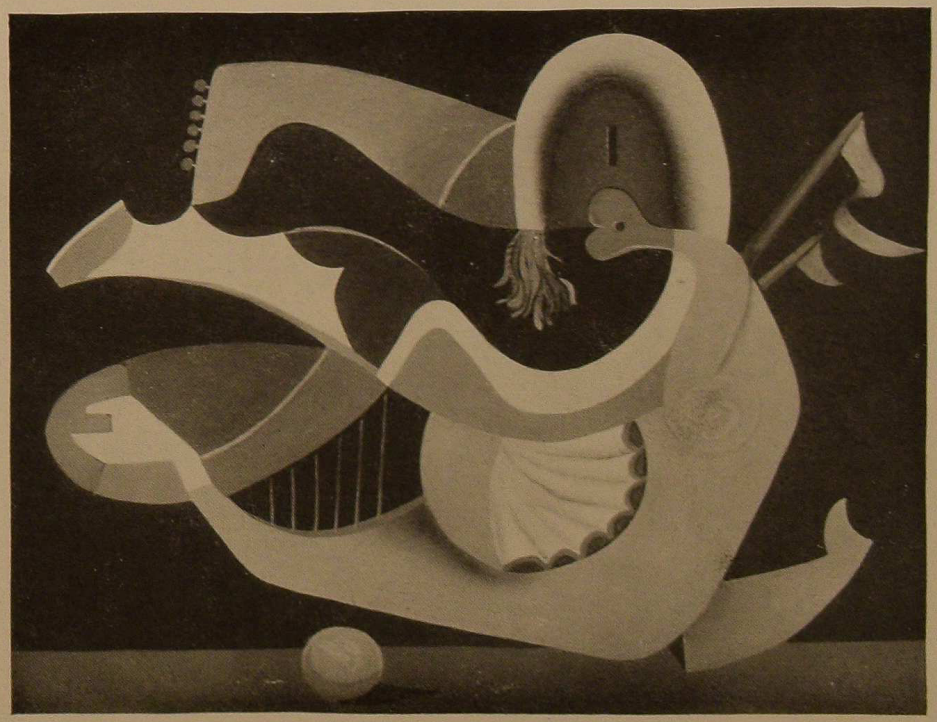
c) de la manière de penser mathématiquement en raccourcis abstraits ;

d) de l'organisation et de l'équilibre auxquels aspire la civilisation actuelle et qui lui manquent ;

e) de l'objectivisme des criteriums superindividuels.

Séligmann

L'artiste pousse comme l'herbe.
Bonne graine.
Mauvaise graine.
Papa n'y est pour rien :
les fils l'ont bouffé depuis longtemps.



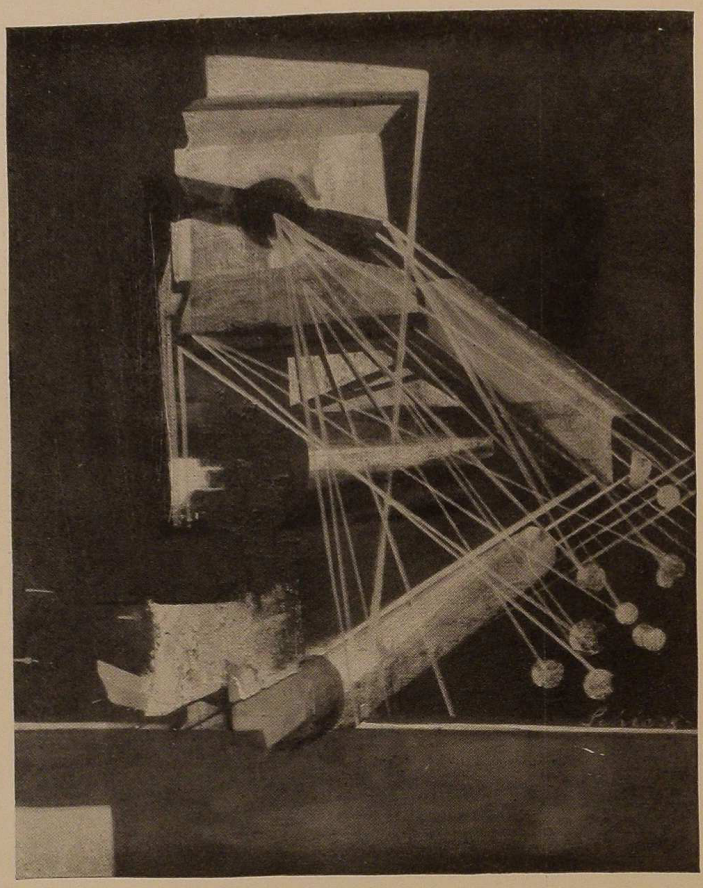
Strzeminski

1. En peignant le nu on est obligé de peindre aussi le fond. En tout cas, quand nous peignons un objet, nous trouvons dans le tableau l'objet et le fond, donc deux choses sur un seul tableau. Parfois même quelques objets et le fond, donc quelques sensations optiques dans un seul tableau.

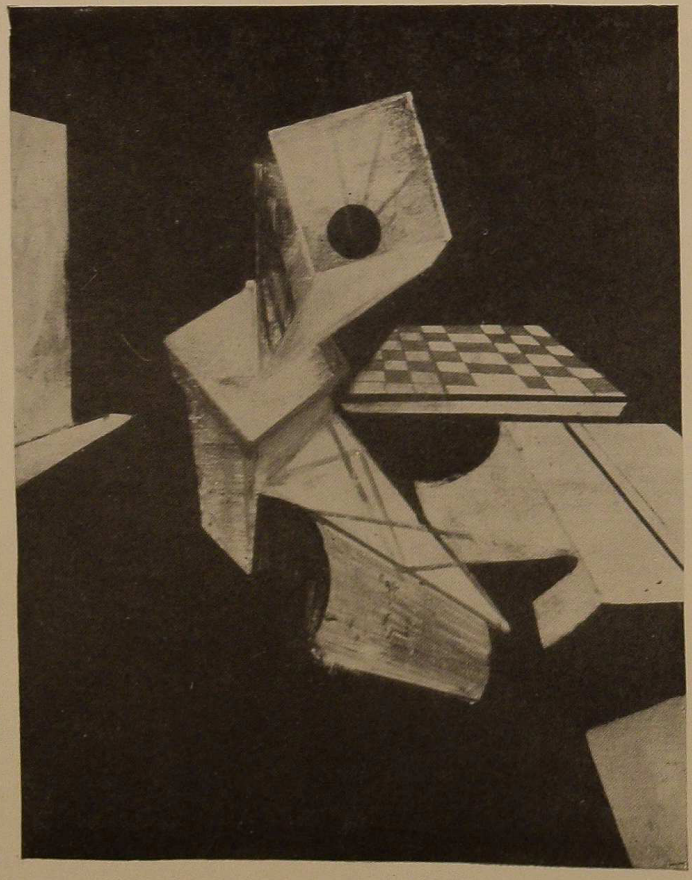
2. Les arbres m'ont révélé ce que n'est pas une œuvre d'art. La forme d'un arbre résulte : a) de la symétrie (dans la forme et dans la distribution des feuilles). Cette symétrie est le résultat de la division de cellules d'une plante. Le tableau ne pousse pas, ses cellules ne subissent pas la division et c'est pourquoi la symétrie n'y a pas de place. b) d'une courbe fluidité de la forme de branches et de tronc, résultant de la pression du vent, de la direction du soleil (de lumière), de la vaporisation de sucs dans une plante. Ces forces, nous ne les trouvons pas dans un tableau, donc sa forme est différente.

3. Le but d'une locomotive est de produire une énergie, qui est néçessaire pour mettre en mouvement le train. Lorsque nous projetons sa forme, nous prenons en considération ce but, c'est-à-dire le meilleur moyen de production d'une énergie. Indépendamment de cela, il peut arriver que la locomotive en entier ou seulement un fragment d'elle (par hasard) sont beaux.

Le but d'une œuvre d'art, c'est l'unité de la composition. Plus grande cette unité, plus nous approchons le but.



Schiess 1932



Schiess 1932

Indépendamment de cette tendance, une œuvre d'art et ses fragments peuvent être beaux. Mais ce n'est que la question du hasard, ce n'est pas le but de l'art.

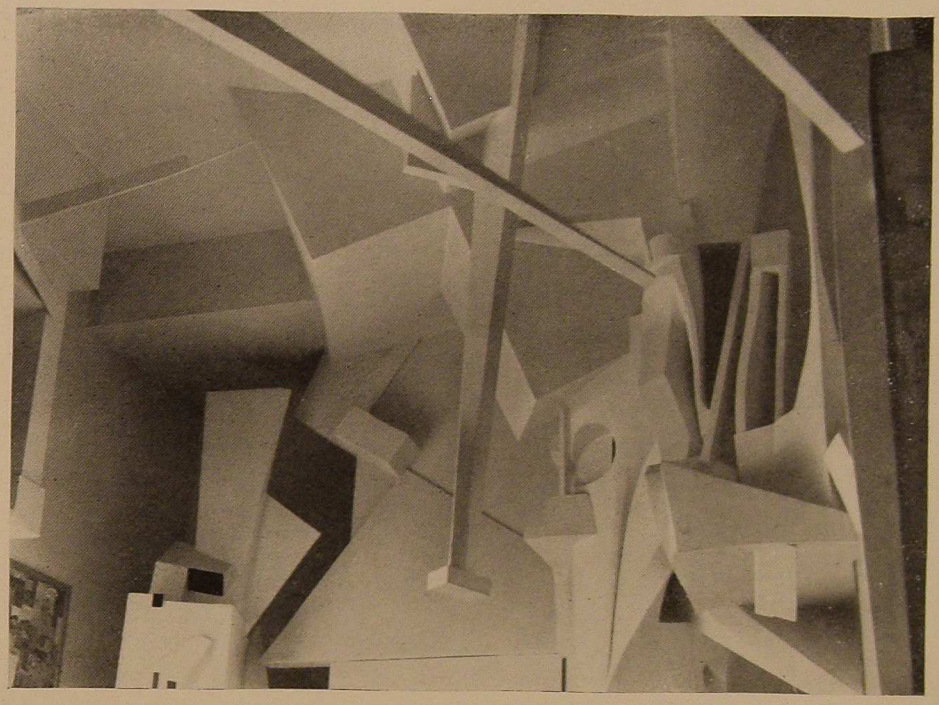
La beauté accidentelle d'une locomotive, d'un animal ou d'un tableau ne détermine pas encore la réalisation de buts artistiques, puisque le seul critère que l'on peut admettre ici, est le but dans lequel est fait quelque chose et la mesure dans laquelle ce but a été atteint.

Une machine n'existe que pour produire certains objets ou les énergies nécessaires pour leur fabrication.

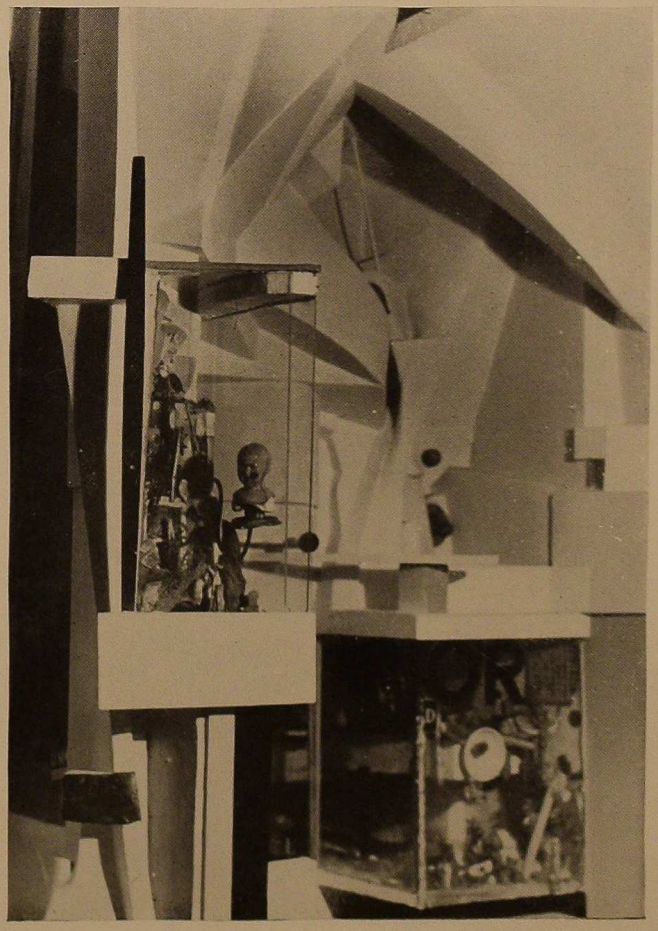
Le monde animal n'existe que pour manger, vivre dans un cercle de sensations et être mangé par l'homme.

Une œuvre d'art tend vers un degré plus élevé de l'unité de la composition. Plus étroite est son homogénéité, plus nous approchons le but.

Schwitters 1933



Schwitters 1933



Schwitters

Ces deux photos représentent quelques parties du « Merzbau » à Hannover : « die grosse Gruppe » (le grand groupe) et « die Goldgrotte » (le groupe d'or)..

Le « Merzbau » est la construction d'un intérieur par des formes plastiques et des couleurs. Dans des grottes vitrées sont des compositions de Merz qui forment un volume cubique et qui se réunissent à des formes cubiques blanches en formant l'intérieur. Chaque partie de l'intérieur sert à la partie voisine d'élément médiateur. Il n'y a pas de détails qui forment comme unité une composition limitée. Il y a un grand nombre de différentes formes qui servent de médiateur du cube jusqu'à la forme indéfinie. Quelques fois, j'ai pris une forme de la nature, mais plus souvent j'ai construit la forme comme fonction de différentes lignes parallèles ou croisées. Ainsi j'ai trouvé la plus importante de mes formes : la demie vis. (Halbschraube).

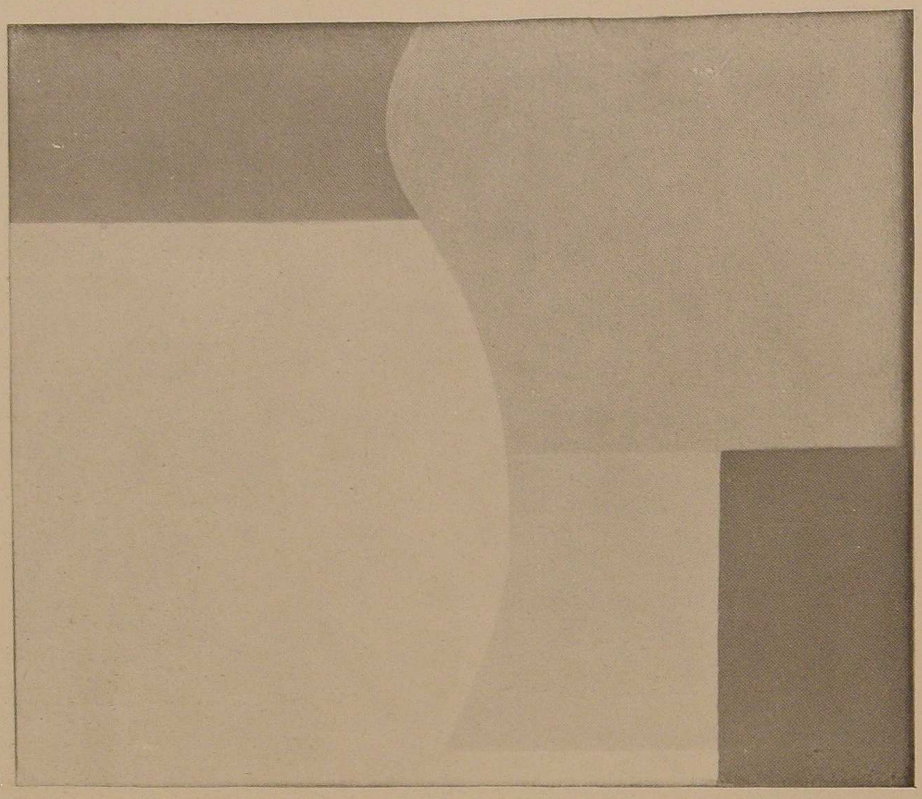
Je fais une grande différence entre la logique artistique et la logique scientifique, entre construire une forme nouvelle ou constater la forme de la nature. En construisant une forme nouvelle, on crée une œuvre abstraite et artistique. En constatant la forme de la nature, on ne fait pas une œuvre d'art, mais on étudie seulement la nature. Il y a un grand nombre de membres intermédiaires entre construire la forme et constater la nature.

1. C'est en tout cas possible, qu'un artiste abstrait peigne aussi des nus.

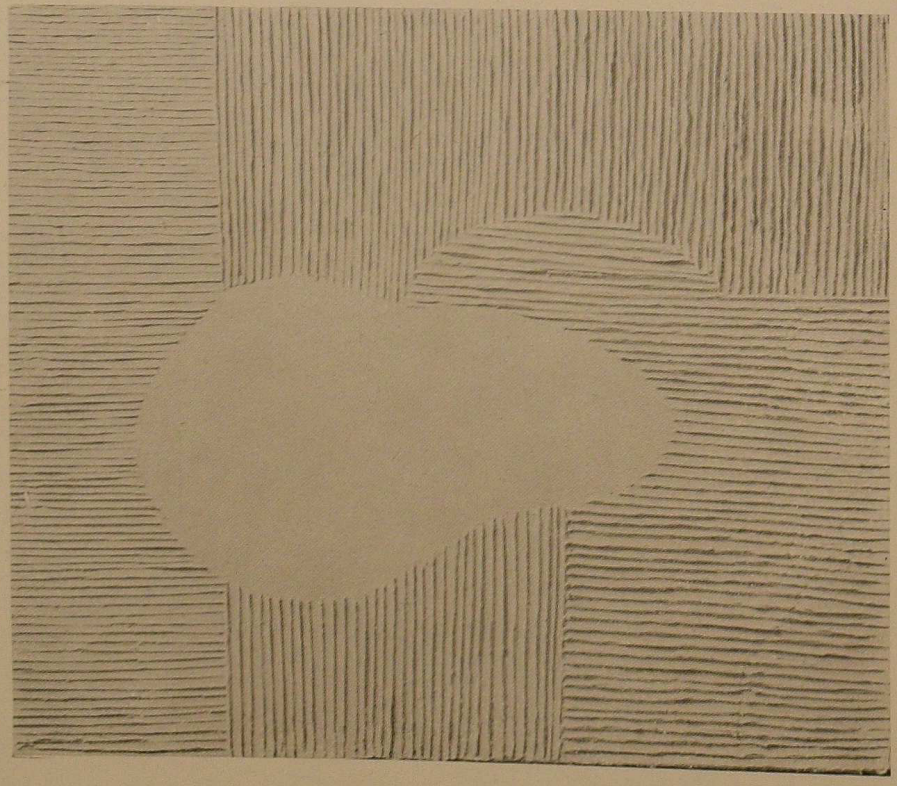
2. Dans mes compositions abstraites, il y a l'influence de tout ce que j'ai vu dans la nature, par exemple des arbres.

3. Une locomotive n'est pas une œuvre d'art, parce qu'on ne l'a pas construite dans l'intention de faire une œuvre d'art.

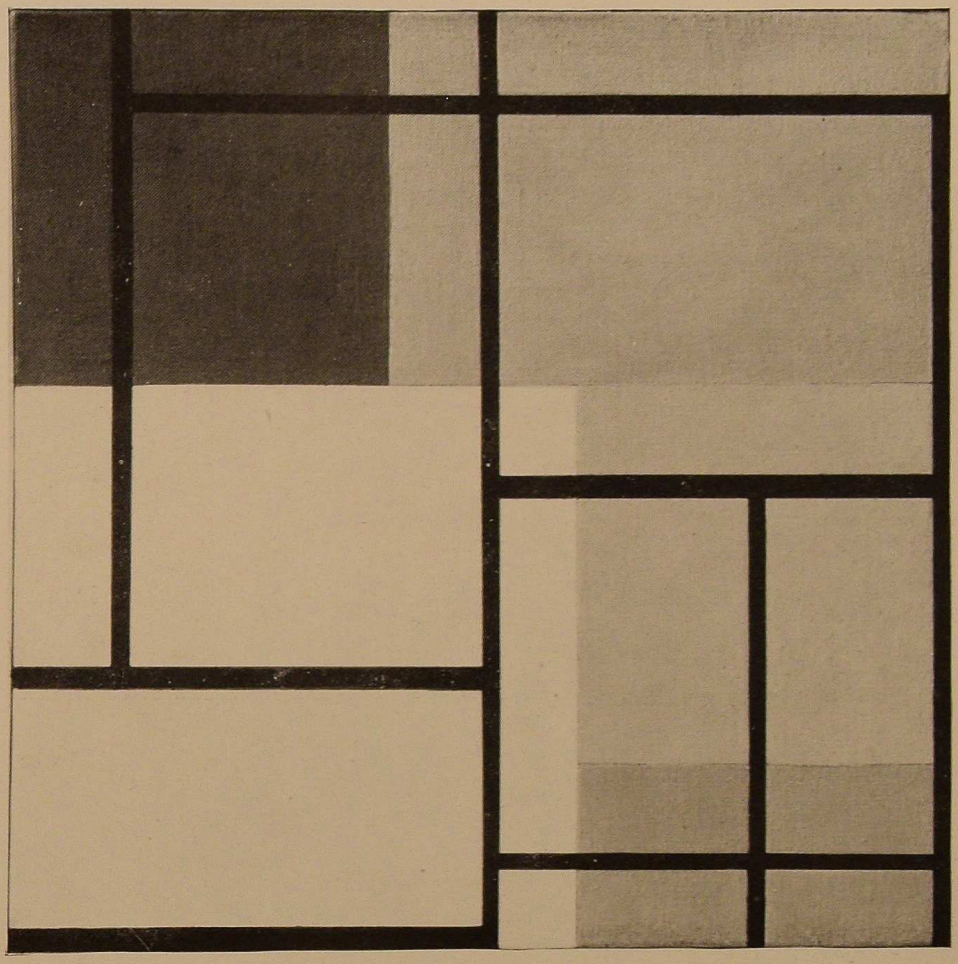
4 et 5. Il ne fait rien à l'efficacité artistique, qu'on reproduise une machine ou un animal ou la Joconde.



Stazewski

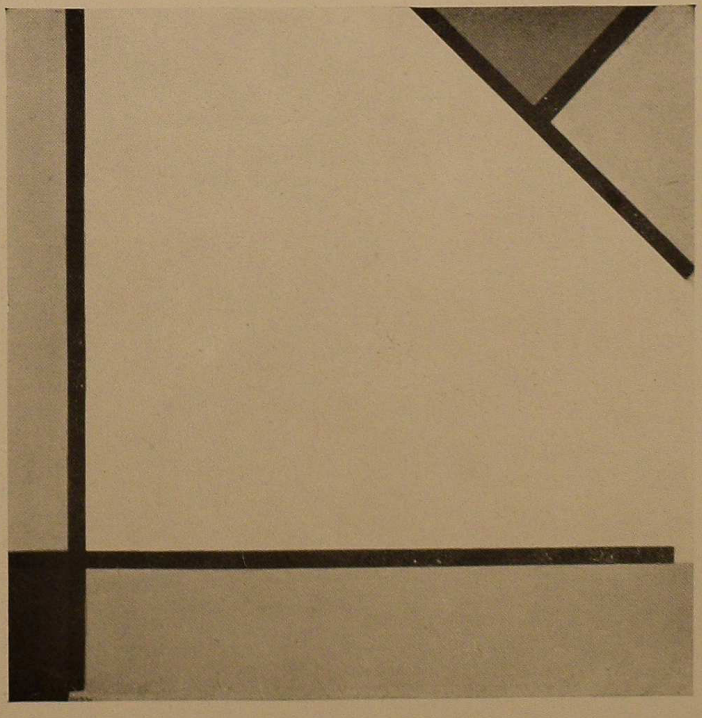


Stazewski 1932



Van Doesburg 1929

Van Doesburg 1929



Vantongerloo

Sont compris dans l'art plastique : l'architecture, la peinture et la sculpture.

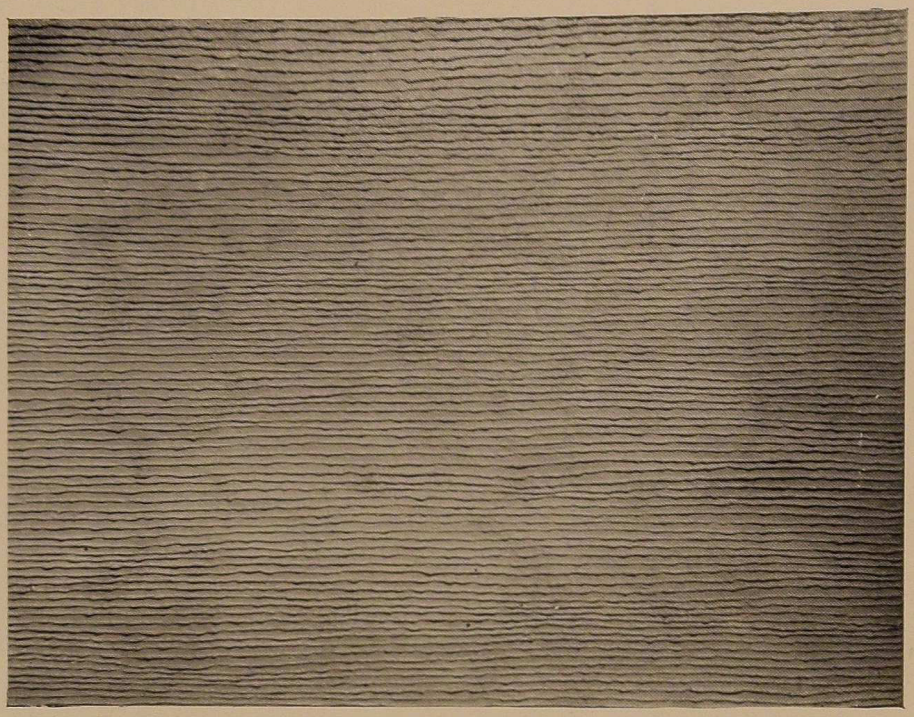
L'art plastique subit l'évolution sociale et son élan a toujours été retenu par le stade d'évolution sociale.

On croit souvent à tort, que l'art est le reflet de la société. L'art devance toujours l'évolution sociale, mais le régime sous lequel il vit, l'empêche de donner libre cours à son expression et de se donner en entier.

Chaque régime arrivé à son apogée, se décompose, et l'art que le régime prend à son service, lui échappe. Ainsi, l'art se libère de plus en plus du servage que le régime social lui impose.

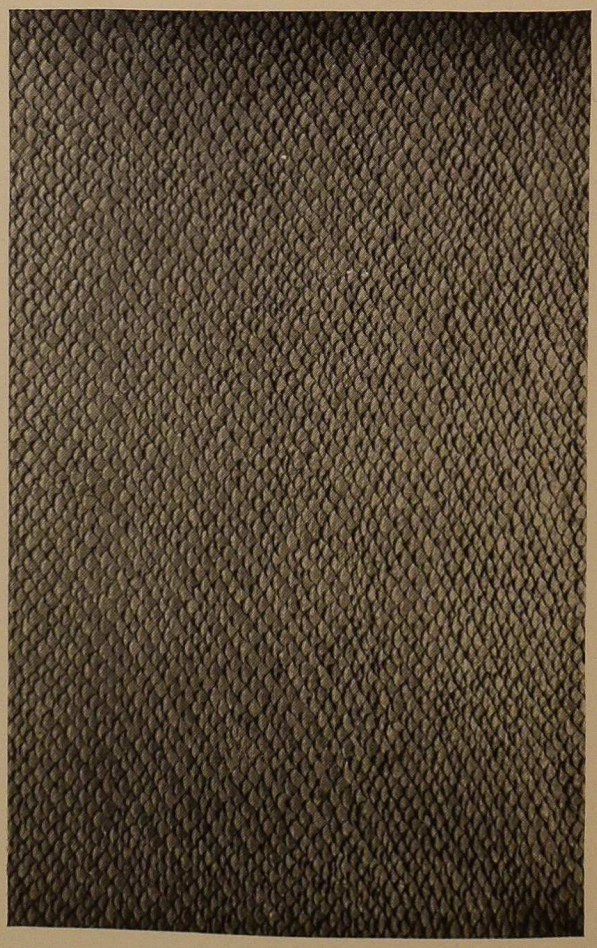
Nous disons donc que chaque système social prend l'art pour son serviteur. Ceci a eu pour conséquence de réunir jadis les arts (architecturaux, picturaux, sculpturaux). Non pas de les unir en unité, mais pour en faire une force plus grande au service du régime. Cela semblait un mariage, protégé par les mécènes. Cette union n'était en réalité qu'un accouplement voulu par le système social et non une vraie alliance par valeur plastique.

A mesure qu'un système social perdait de sa puissance, les arts se séparaient, d'où un réel divorce de l'art plasti-



Strzeminski 1933

Strzeminski 1932



que. L'art, libéré du joug d'un système social, devenait le serviteur du système qui succédait (transition du système féodal au système bourgeois). Actuellement, les arts tendent à s'unir. Mais ils ne peuvent s'unir que par rapport aux valeurs qui en forment un tout homogène et ainsi, avoir une réelle raison d'être. Hélas ! l'époque ne lui permet pas de s'exprimer en entier.

Peut-être qu'un nouveau système social le lui permettra.

A l'époque féodale, les arts, l'architecture, la peinture et la sculpture, étaient juxtaposés. Ils étaient posés l'un sur l'autre. Une architecture que l'on camouflait avec une peinture et sur laquelle on fichait une scuplture. Le régime féodal avait toutes les possibilités pour faire naître la fresque, pousser la peinture à son paroxysme, en faveur des seigneurs et la faire mourir avec leur système féodal.

La lutte de la société mit fin au concubinage des arts plastiques. Je dis concubinage, car il n'y avait pas d'union, et, je dis, des arts plastiques, parce qu'ils étaient toujours séparés.

Avec le régime bourgeois, la peinture de chevalet devait avoir son plus grand essor, ainsi que l'architecture ornementale et la sculpture candélabre.

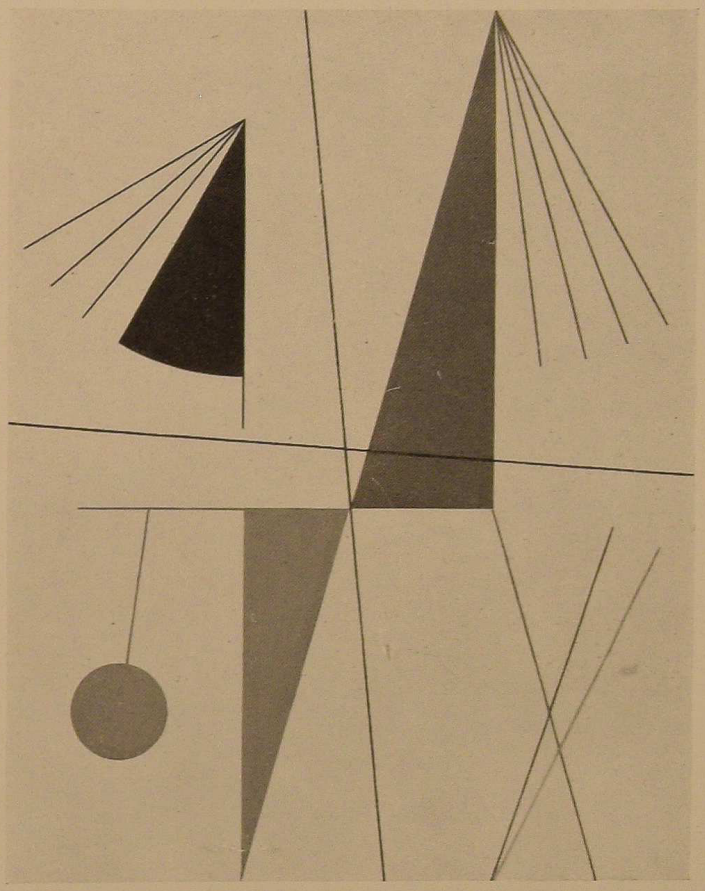
On a donc monnayé l'art. Au lieu que ce soit le suzerain qui commande, c'est le commerçant. L'art qui, à l'époque féodale, servait à glorifier le seigneur, est devenu un objet de commerce. L'art, en se dégageant du régime féodal, s'est jeté dans les bras du régime bourgeois. Il tend à s'en défaire, mais aura-t-il son indépendance, sa vraie valeur d'art plastique ?

Le rôle que l'art joue dans l'ensemble de la vie sociale est le même que tout ce qui participe à l'évolution. La société y est d'abord réfractaire, puis, elle cherche à adop-

ter l'évolution dans son système social sans jamais pouvoir en saisir la portée.

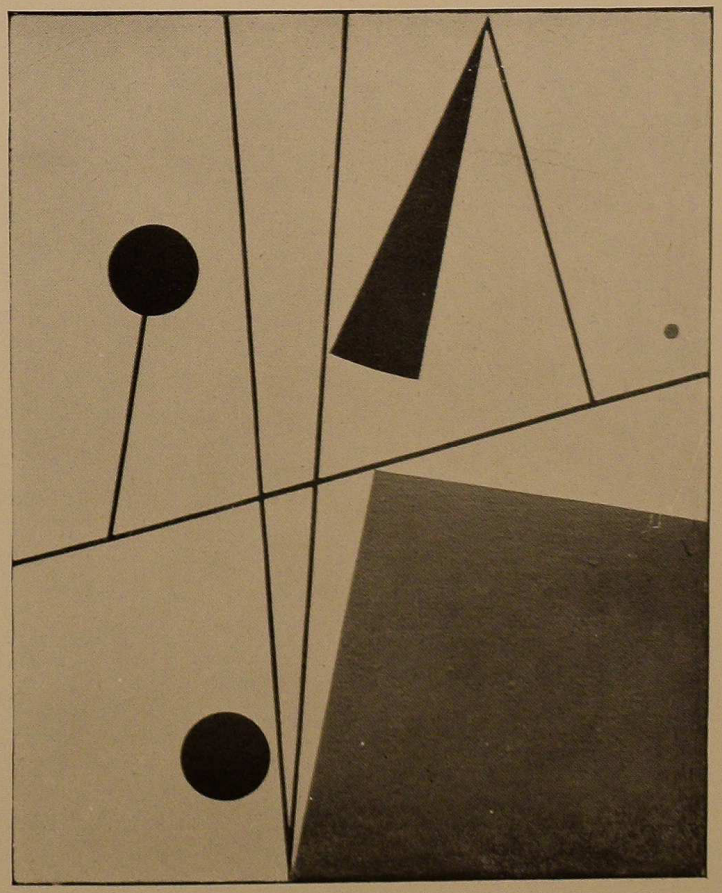
L'art se défait du joug d'un système social et ne reflète souvent que l'erreur de l'époque. Ce n'est pas parce que le pape a commandé à Michel-Ange la peinture de la Chapelle Sixtine que la valeur de l'œuvre reflète l'époque. Il n'y a que le côté apparent qui est de l'époque. L'histoire d'Henri IV ne fait pas la valeur d'une œuvre d'art. L'histoire seule est de l'époque. Il n'est donc pas étonnant que l'art tend de plus en plus vers l'abstrait et se défait du joug du système social. Les seigneurs ont pris l'art à leur service pour fixer leur règne. Ils n'ont pas pu capter l'art. Ils ont simplement fixé leur erreur. L'art a échappé et leur erreur est restée.

La société bourgeoise, ayant d'autres bases que bien l'époque féodale, a permi le développement de la peinture de chevalet, l'objet que l'on peut négocier. La fresque appartient particulièrement au régime féodal. C'est de ces possibilités que pouvait naître ce genre de la peinture murale, arriver à son paroxysme, en faveur des seigneurs et mourir avec eux. Au fond, on pourrait dire que les murs (architecture), étaient camouflés par une peinture représentant le plus possible, ce qui intéressait le seigneur. Ce n'est donc pas une peinture murale, prise dans le sens architectural, mais une histoire apposée au mur et partant, un immense tableau appliqué sur le mur.



Taeuber-Arp

Taeuber-Arp



Ceci ne pouvait plus, à un certain moment, intéresser le peintre et certainement pas l'architecte, car il n'y avait pas de relation entre cette peinture et l'architecture, ce qui est donc la seconde raison du divorce plastique.

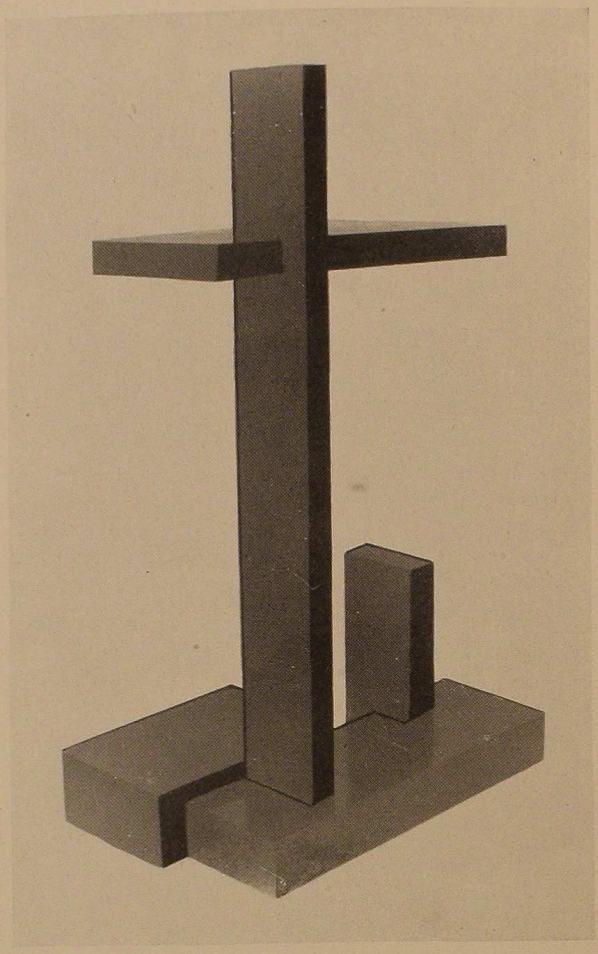
Depuis, on cherche une alliance. Mais une alliance ne peut exister que lorsqu'il y a relation, coordination, entre les alliés. Nous parlons ainsi d'évolution, alors que son application dépend du système social. Vers quoi tend donc l'art plastique ? Il tend vers l'unité, c'est-à-dire former un tout homogène de l'architecture, de la peinture et de la sculpture. Un mur, valeur architecturale, n'a de raison que par rapport à un autre mur ou valeur architecturale. Mettre une image sur ce mur, c'est détruire sa valeur architecturale. C'est ce qui exaspérait les architectes. Il convient de construire sur le mur des valeurs picturales qui ne détruisent pas le plan et forment plutôt une unité avec l'architecture. Pas de camouflage, mais une construction dans toute la conception du mot. Une chose par rapport à une autre et pas une fantaisie. Une figure, une histoire, n'a rien de commun avec un plan. Il n'y a donc pas de relation entre un mur et une figure (nature), d'où le divorce de l'architecture, de la peinture et de la sculpture.

Il faut donc des éléments propres au plan et seuls capables de construire une unité avec ce plan. Une surface n'a de raison d'être déterminée que relativement à une

autre surface. Il en est de même pour le volume. Une architecture mathématiquement et esthétiquement établie, sera donc le lieu où tous les problèmes devront se résoudre et former ainsi l'unité de l'art plastique.

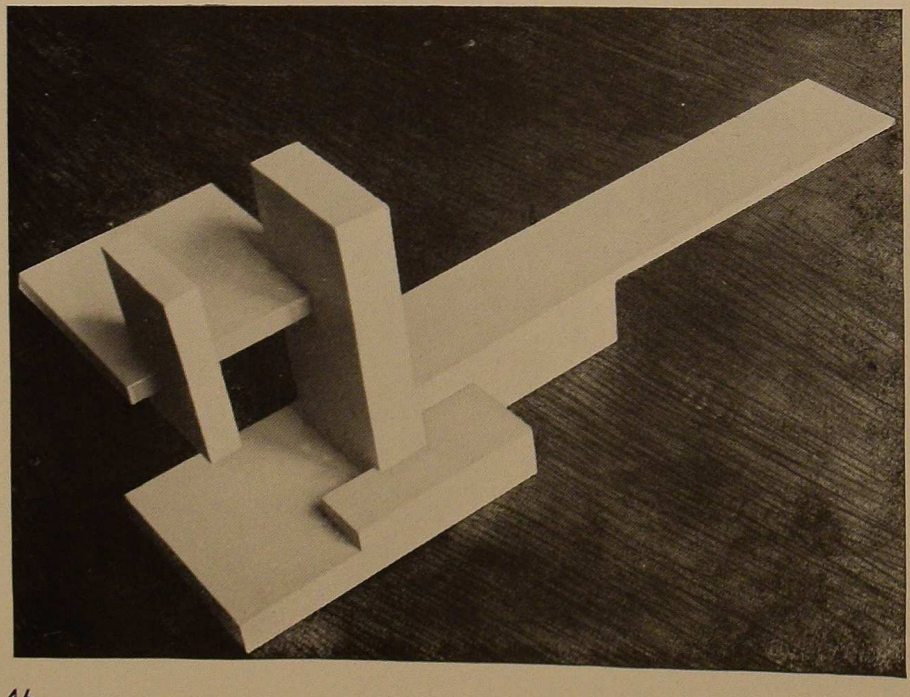
La base de l'art abstrait, sa base réelle, étant la science de l'art plastique, tout autre élément qu'abstrait plastique ne peut y trouver place. Ainsi, les éléments de la nature, d'une machine ou d'une création technique, sont des erreurs de discernement lorsqu'ils figurent dans une œuvre, dite « abstraite », n'ayant pas une valeur plastique.

C'est également une erreur de s'inspirer des éléments, soit scientifiques, philosophiques, cosmiques, nature. Une œuvre d'art abstraite est purement abstraite et tout élément sans valeur plastique abstraite ne peut s'y introduire sous peine de non compréhension de l'art abstrait de la part de l'artiste.



Vantongerloo 1930

Vantongerloo 1929



Valmier

Je suis certain que, non seulement les arbres, mais tout ce qui est énergie et vie a une influence directe sur mon travail. Que ce soit des choses palpables ou des atomes invisibles, tout ne forme qu'une même grande famille, puisque le divin pénètre tout. Le temps, l'espace se mesurent avec l'esprit et l'esprit ne peut concevoir un corps isolé dans l'univers. C'est une grande fraternité entre tout ce qui est et il y a d'étroites relations entre ce corps et tout ce qui est vivant. Les limites n'existent pas, on ne sait où commence et finit quelque chose. C'est un grand drame plastique, un drame d'amour. Il n'y a qu'un but, mais les moyens sont multiples pour arriver à ce but qui est l'unité.

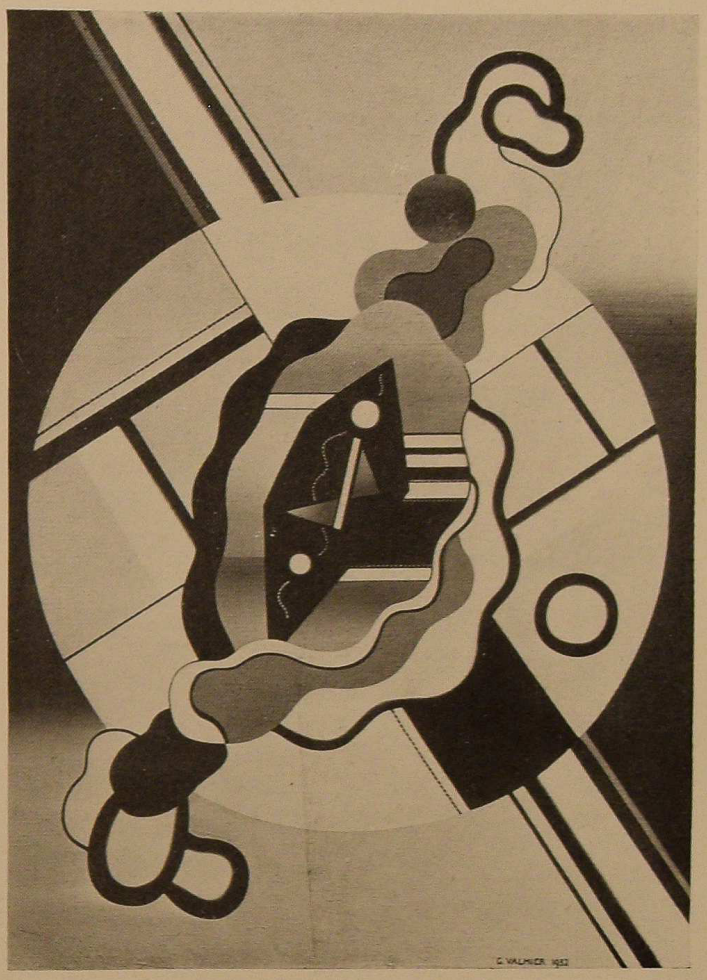
Villon

Est-ce que le fait, pour une œuvre d'art, d'avoir l'apparence d'une machine ou d'une création mécanique, ôte ou ajoute à son efficacité artistique ?

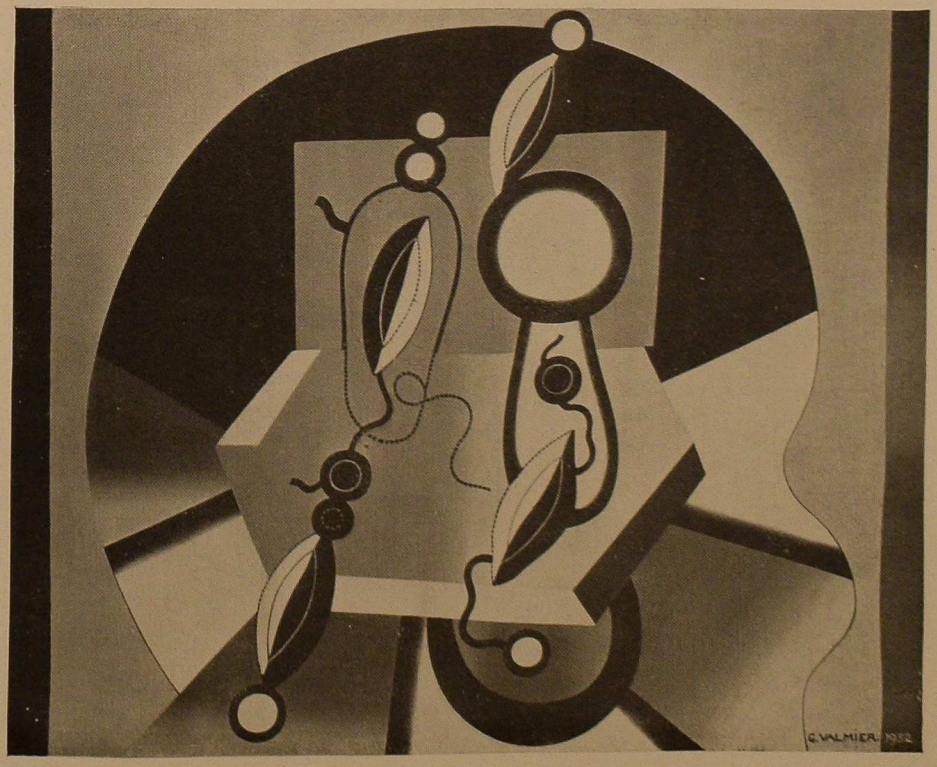
D'abord, il est bien entendu qu'il s'agit d'apparence mécanique et non d'une machine prise pour modèle.

L'artiste, suivant, en cela, la pente de l'esprit humain, tend à transposer, très diminuée d'ailleurs, du plan vague de l'intuition, les velléités de la vie pour les porter sur le plan précis de l'intelligence ou devenues réelles, elles augmenteront les ressources (de qualité) de la race.

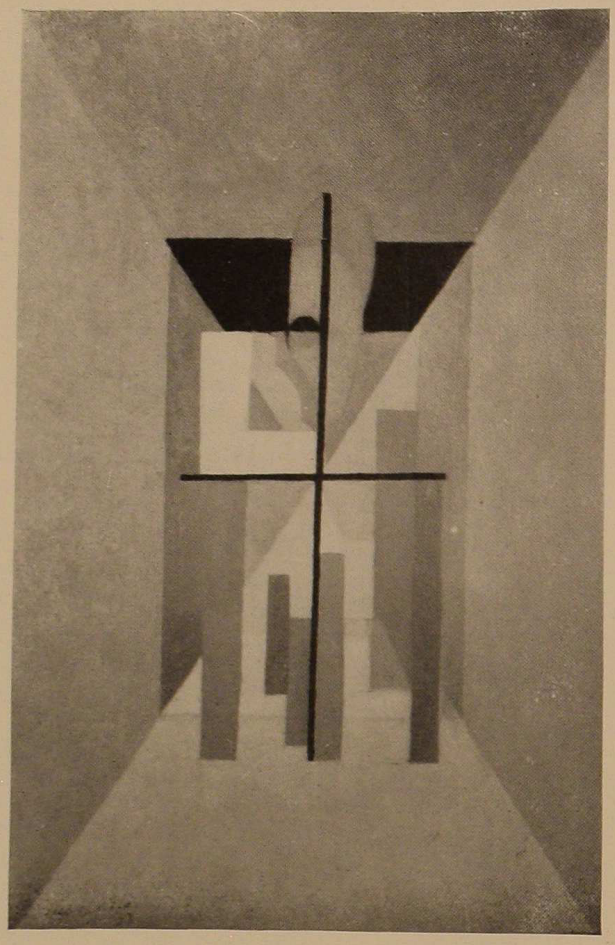
Devant une œuvre d'apparence mécanique, sentant soulignée cette forme de son esprit, le spectateur doit donc être plus satisfait que devant une œuvre, où l'artiste, mê-



Valmier 1932



Valmier 1932



Villon 1933

me s'il s'est préoccupé de construire son tableau, a affaibli son intention par trop de concessions à la vraisemblance. L'apparence mécanique ajoute donc à l'efficacité artistique.

Mais, méfions-nous, l'apparence artistique peut nous tromper comme dans la vie quotidienne nous trompe, généralement, une affirmation sans réplique.

Et, si l'apparence animale, plus facilement discutable, s'affaiblit devant l'apparence mécanique, plus ordonnée, il ne faut pas cependant oublier qu'elle aussi prend sa source dans une des aspirations foncières de l'esprit, particulièrement riche en possibilités.

Il y a une différence d'origine entre le fait d'apparence animale et le fait d'apparence mécanique : l'une s'appuie sur l'intuition, l'autre sur l'intelligence.

Ces deux aspirations peuvent-elles se joindre ?

Non, sans abandonner, chacune, certains avantages.

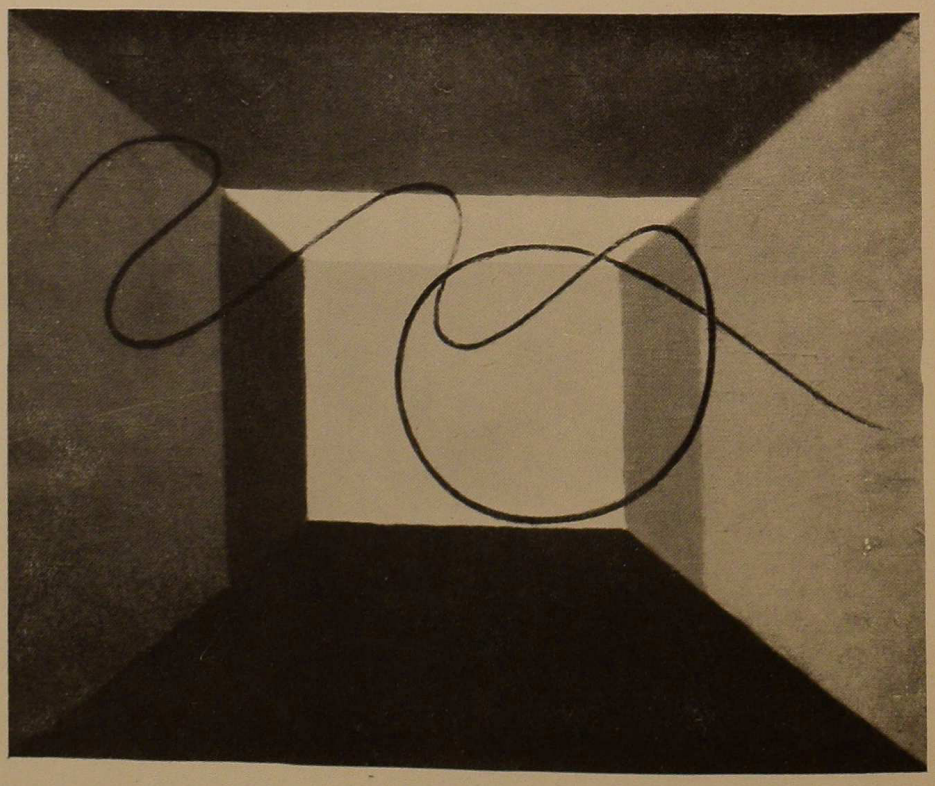
Les œuvres d'aspect animal y gagneront seules.

Alors, il faut admettre deux points de vue, aussi légitimes l'un que l'autre, si bien contrôlés.

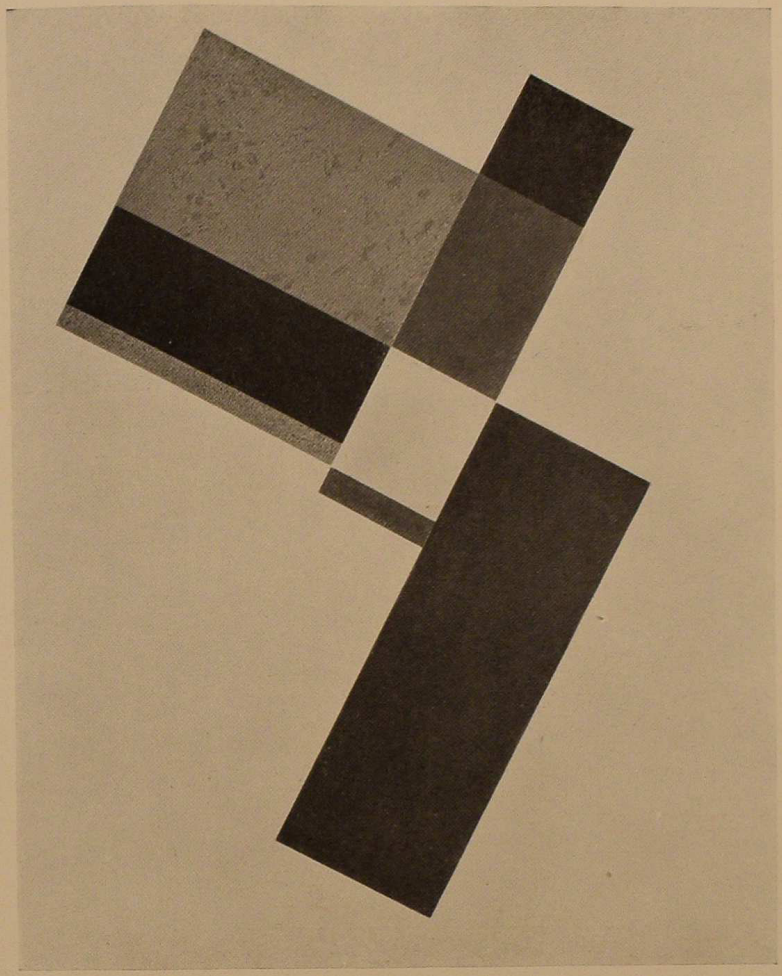
Ne nous en plaignons pas.

L'art élargit ainsi son domaine ; nous ne serons plus réduits au paysage, à la peinture d'histoire, au portrait, seuls, si longtemps, considérés comme légitimes par leurs pères bien pensants, qui, d'ailleurs, les hiérarchisaient.

Création, Abstraction a droit à ses lettres patentes.



Villon 1932



Vordemberge-Gildewart 1927

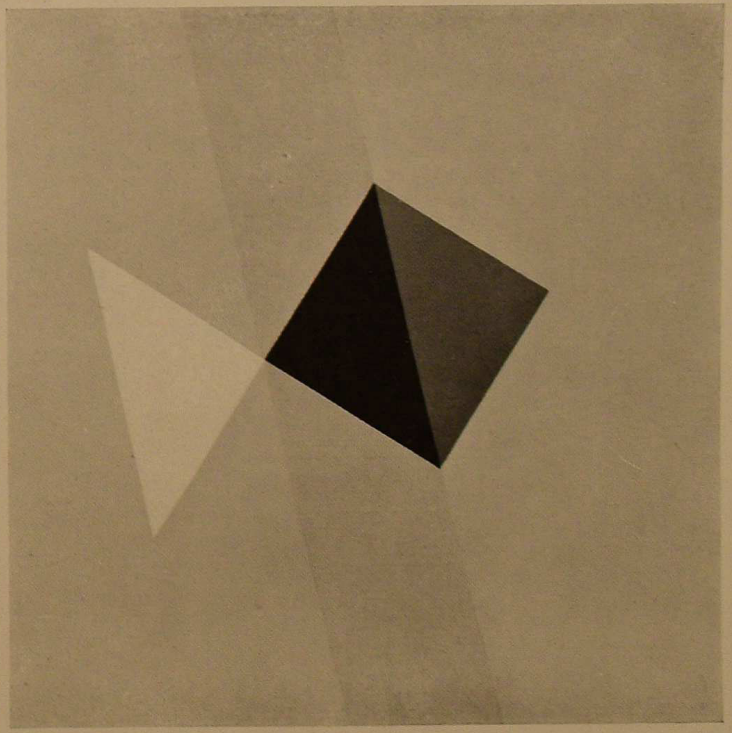
Pour moi l'objet ne joue qu'un rôle absolument secondaire. Car, au fond, il n'existe pas du tout à cause de sa statique. Mon art est anti-statique.

Mais cette négation de l'objet n'exclue pas automatiquement mon admiration pour la nature (conséquence toujours mal comprise).

L'objet n'est pas le promoteur de l'art pur. Plus libres et purs sont les moyens et la conformation de l'artiste, plus il touche au fond des choses.

Créé par les moyens les plus exacts et directs, cet art contient le désir de tant d'artistes : le primitif. Cette fois le primitivisme n'étant pas snobisme, voulu, mais élémentaire et honnête. Cette attitude n'est pas soumise au temps. Son résultat est le tableau direct, la sculpture directe.

Vordemberge-Gildewart 1932



Vordemberge-Gildewart

« L'homme doit être plus fier d'avoir inventé le « marteau et les clous que d'avoir créé des chefs- « d'œuvre de l'imitation. » (Hegel)

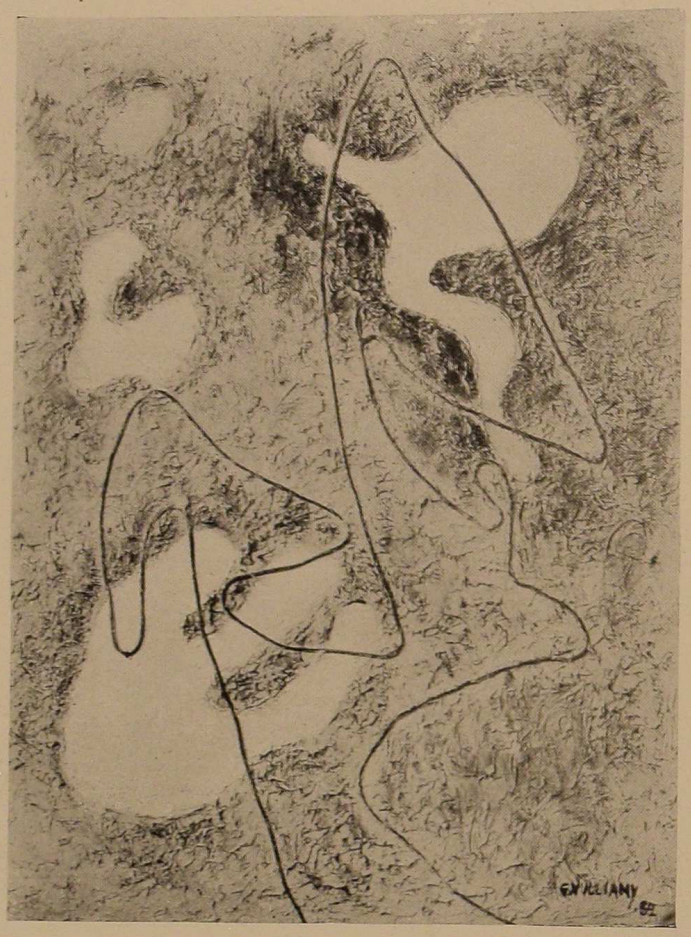
Les cinq questions qu'on me pose sont trop homogènes pour que je puisse en choisir une seule. En parlant de culture artistique je ne vois pas de différence entre des nus, des arbres, des locomotives et des animaux.

Cependant, ce ne sont pas des produits du hasard, ils ont passé par la main du créateur.

(Nature — nature synthétique.)

Mais dans la création artistique une différence ne doit pas exister. C'est pourquoi je tiens à constater ici, qu'il y a grande erreur si l'on croit avoir accompli une œuvre d'art d'aujourd'hui en remplaçant les trois pommes de Cézanne par une locomotive.

Il n'existe pas un art technique, comme il n'y a pas d'art politique ou social.



Vulliamy 1932

Vulliamy

L'être humain a peur d'engendrer contre nature. Il vit dans un état fiévreux à 40°, suant à l'ombre des jeunes filles en fleurs, en les peignant maladives et chétives croyant que le Nu est beau et existe.

Quelle attitude prendre après cela ? — Peindre et rester figé comme un poteau... ou se mettre en contact psychique avec le Nu. — Prenez garde au courant ! — Danger de mort.

... Pour me dompter et me désennuyer devant la fadaise d'un Nu je rugis dans un verre de lampe. — En dernière édition sont les assassinats. Que faire entre ces deux attractions ? Crier au scandale devant l'art pour vieux messieurs devenu monotone et réduit... à dix sous pour militaires et bonnes d'enfants.

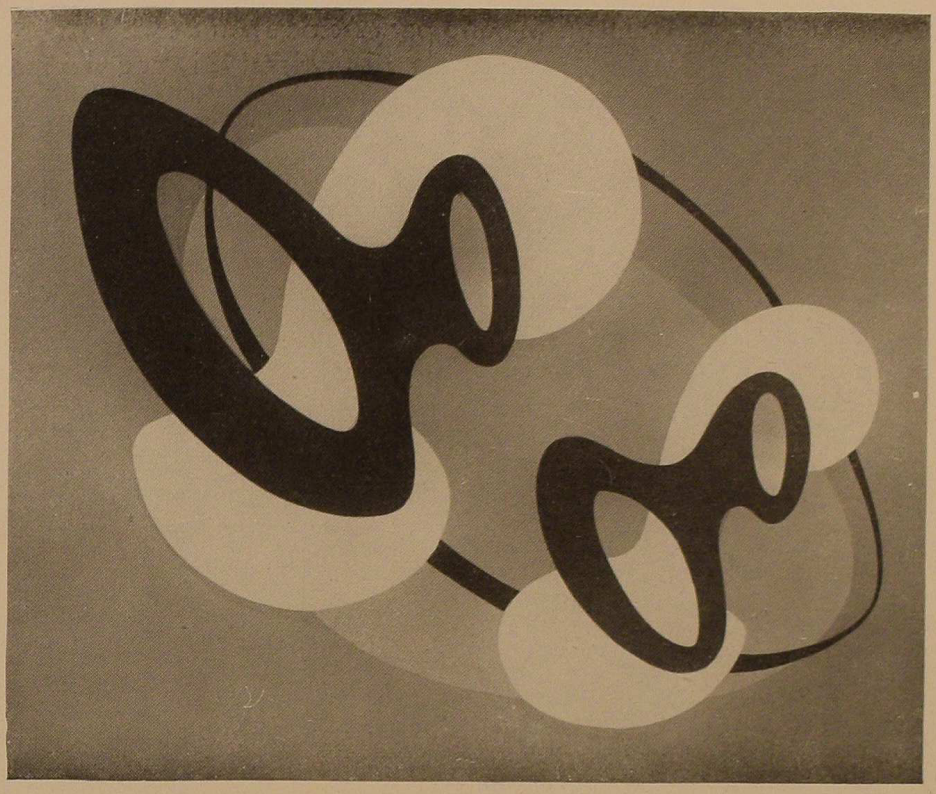
Devant la lâcheté et la stupidité de nos prédécesseurs il nous faut assassiner le Nu. Mettons alors des gants blancs de chef de rayon au contact de la laideur humaine : pur contraste de formes, car j'ai peur de me perdre dans les tuyaux du radiateur... Du nu, devenu, article de fin de saison... Fermé pour cause de deuil.

Que penser devant pareil état de choses ? Se laisser choir et s'asseoir en prenant garde à la peinture... dans son esprit en fumant des bleues... pureté.

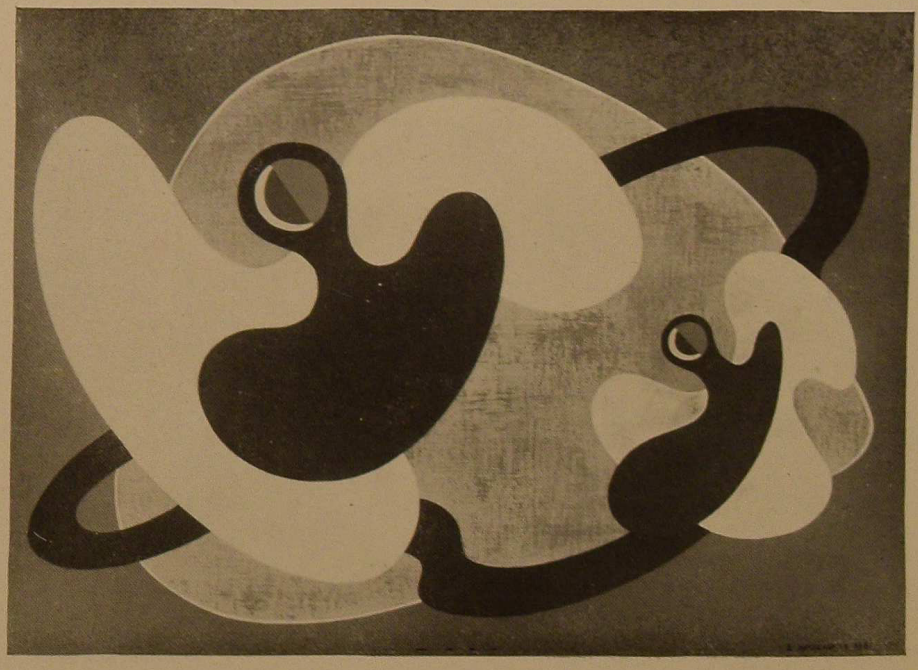
Devenons purs et créons. Du sens interdit, courrons à l'unique, pour aller vers l'esprit créatif et intellectuel. Le Nu n'existe plus, mais peut devenir une source de formes pures et émouvantes engendrées à travers l'émotion intellectuelle d'un état psychique. — Prenons alors de la jouvence de l'abbé Soury et rajeunissons la peinture qui ne doit plus être un art de reproduction. — Mais j'aime volontiers désaltérer mon esprit créatif à la source du Nu qui me procure par métamorphose des êtres abstraits en forme de sinusoïdes ou d'autres se mouvant dans l'espace.

Vulliamy

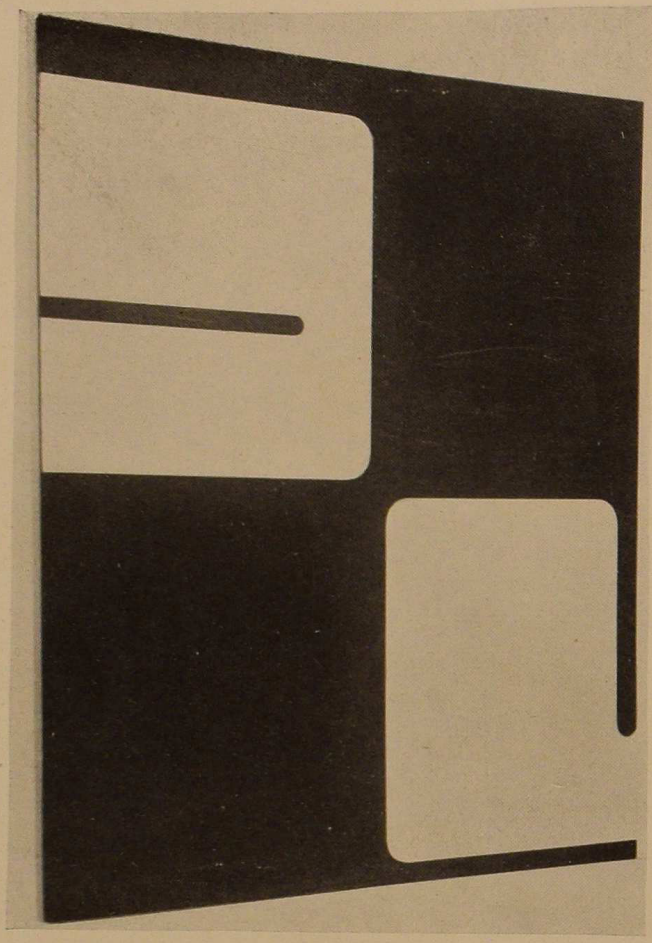




Wadsworth 1932



Wadsworth 1932



Willimann 1932

Cahier n° 2 édité par l'Association « **Abstraction-Création** », fondée le 15 février 1931, pour l'organisation de manifestations d'art non-figuratif.

Comité Directeur : **Arp, Gleizes, Hélion, Herbin, Kupka, Pevsner, Séligmann, Vantongerloo.**

Le Comité désigne un directeur responsable chargé de composer chaque cahier sous le contrôle du Comité.

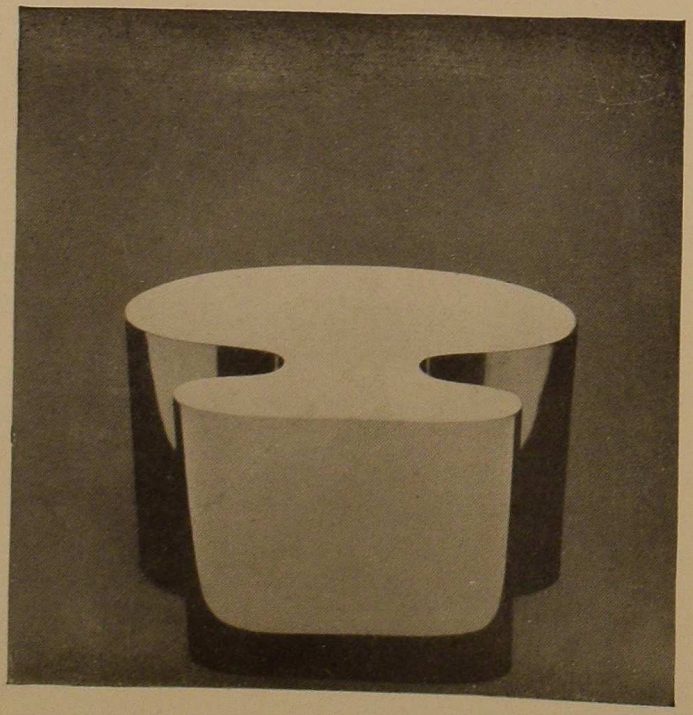
Le présent cahier **1933, n° 2,** a été composé par **Herbin.**

Ont été invités à collaborer au présent numéro : **Anatole Jakovski, Charles Berlandier.**

Les artistes non-figurateurs qui désirent adhérer à notre Association sont priés de faire parvenir des photographies de leurs œuvres et tous documents au siège social :

« **Abstraction-Création** », **Herbin, 26, boulevard Masséna, Paris XIIIe.**

Willimann 1932



3859

IMPRIMERIE
DE
MONTMARTRE